شفيق جبري
صفحة لم تطو

د . شكري فيصل

— ١ —

كانت وفاة الاستاذ الكبير شاعر الشام شفيق جبري في اواخر كانون الثاني من هذا العام ، حدثا كبيرا في حياتنا الثقافية بعامة وفي حياتنا الادبية بخاصة ، لان هذا الجزء الضيق الصغير من بلاد العرب وانما ينسحب ذلك على البلاد العربية كلها من حيث هي في لغتها وثقافتها وادبها وطن واحد او كذلك تحتاج ان تكون ويجب ان تكون .

ذلك ان غياب شفيق جبري لا يمكن ان يكون ، في الحساب الدقيق ، غيابا لاديب ، ولا غيابا لشاعر ولا غيابا لناقد فحسب .. وانما هو صفحة من صفحات هذا السجل العربي الكبير الذي حفظ فيه ادباؤنا وشعراؤنا خير اثارهم ، واحتفظوا لنا على مدى الزمن ، بروح الحياة العربية الاصيلة متألقة ، واورثونا ـ عن طريق الذي زرعوا في نفوسنا من أدبهم ، سمو التطلع ، وصحة الاتجاه ، ومكارم الاخلاق ، وفضائل الوطنية ، وسجايا العروبة ، والاحساس بالمسؤولية والريادة في الحياة الانسانية .

واذا كانت مسالك الشعراء والادباء الى الخلود مسالك مختلفة متعددة يحددها مايكون من ظواهر خصائصهم وملامح تفردهم ، فقد كان نصيب

جبري من هذه المسالك نصيبا كبيرا نستطيع ان نتبينه اذا نحن نظرنا في مكانته من الحياة الادبية في بلاد الشام ، او اثره فيها .

- ٢ -

واول مايمكن ان يلاحظ من هذه الخصائص في حياة شفيق جبري انها هذا النموذج المتميز الذي يعبر عن حرية حركة المثقف وانفساح الافق امامه ، ليتكون على النحو الذي يشاء ، لاتحكمه فكرة ، معينة ، ولاتقوده نظرية سابقة ، ولا نظام دراسي محدود « ولا تقف البرامج الضيقة دون تفتحه وازدهاره » وانمـا هي القراءات الحرة ، والاكتساب المفوي والتزود الذاتي ـ من حيث يحلو للنفس ان تتزود ، على نحو يتحقق معه التفتح والازدهار في كثير من الحرية ، وكثير ايضا من الوعي الذي يقارن هذه الحرية حتى لايخرج بها الى الفوضى .

لقد كان ذلك صورة ـ لعلها من الصور الاخيرة ـ للمثقف الذي تعرفـه حركتنا الثقافية العربية : انسان تبدأ تداخله التطلعات الثقافية ،ويحس في اعماقه الحاجة اليها ، من خلال تقاليد وطنه وحضارته ، ومن خـلال الامثلة الحية التي يشاهدها في بيئته ، ومن خلال مثل الجماعة التـي حوله واهتماماتها والقيم التي تقدرها وتقدسها ، والمكانة التي تمنحها للعلماء ، والمنزلة الرفيعة التي تضعهم فيها .. ثم يمضي في طريقه الـى اكتساب هذه الثقافة والتزود بها من هنا وهناك ، في كثير مـن سعـة الافق الذي ينعدم معه القهر ، والعفوية التي تتيح للقوى النفسيةالداخلية ان تنطلق من غير ان تتحكم فيها حدود وإرادات وارقام .

اصم بهذه الاساليب الوافدة في التعليم المحدود أو في التعليم المقهور
اصم بهذه الاساليب الوافدة في التعليم المحدود او في التعليم المقهور
ـ كما احب ان اسميه ـ فيما اخذنا به من انماط الحياة الغربية علـى غير تبين ولا هدى ولا مناقشة ، اذا كانت مسافة الخلف بيننـا وبـين الثقافات الغربية ، حين بدأنا نتصل بها ـ وكان الاحساس بالضعف وما اورثه من عقد ـ قد حالا بيننا وبين أن نناقش فيما نقبل عليه او نندفع

اليه ، وانما نتقبله على انه هو الصورة المثلى الواجبة التي تنسخ كل الصور الاخرى .

صحيح أن شفيق جبري درس دراسته الثانوية في مدرسة اللعازريين ، ولكن كانت تلك مرحلة متقدمة في حياته ، وانما كانت دراسته بعد ذلك ، في نطاق الثقافة العربية او الثقافة الاجنبية ، دراسته هو ، واطلاعه هو ، وممارساته الحرة الكثيرة التي كان يتطلع اليها او كان ينهض بها .

وراء حرية التثقف وحرية الثقافة التي اخذ بها « جبري » نفسه كان هنالك نوع من السلوك الثقافي المتفرد الذي يمكن ان يوصف بالاناة الثقافية .

والذين عرفوا شفيق جبري عن قرب في جملة وجوده الثقافي ، يستطيعون ان يقرنوا ـ دون اي حذر ـ بين حركته المادية المتزنة وحركته الثقافية المتبصرة .. كلتاهما كانتا مثالا للاناة التي لاتريد ان تختطف الاشياء اختطافا ولا ان تلتهمها التهاما .. وانما تريد ان تصل اليها من اطول السبل .. تريد ان تعاينها اولا من بعيد ، ثم اذ تعاينها من قريب ، ثم ان تاخذ بيدها ، ثم ان تقبل عليها ، ثم ان تعاينها .. ثم تعاود النظر اليها حينا بعد حين حتى تنقاد اليها انقيادا ، وتسلس لها .. فاذا هي ملك يديه ، واذا هي ملء نفسه تختزن منها اكثر مايكون الاختزان ، وتنفعل بها اشد مايكون الانفعال ، واذا هو قادر على ان يفيد منها دهرا طويلا من عمره .

ولست انا الذي يقول هذا .. لست احدسه ولا ادعيه ؛ وانما يقوله « جبري » عن نفسه فيما يحدثنا به عن نفسه في بعض كتبه التي سأعرض لها .

- ٣ -

ولكن هذه الاناة لم تكن تمهلا ولابطءاً فحسب،وانما كانت اناة حية متحركة اذا صح هذا الوصف .. كانت مقترنة ومرافقة بحس نقدي مرهف يكون هو نواة هذه الاناة او تكون الاناة وعاءه .. وبفضل هذا الطبع الناقد

والنظرة الناقدة والقراءة وصل « جبري » الى اكثر مما وصل اليه غيره والى ابعد مما وصل اليه غيره .. انه كان يتعامل مع مايقرأ ، بل ومع ما يسمع ، كما يتعامل الصيرفي الحاذق مع النقود ، قدرة على طرح الزيوف منها وكشفا عن الجوهر السليم فيها .

ان « جبري » قرأ « الاغاني » كما قراه مئات من الادباء والعلماء قبله .. ولكنه كان وحده الذي استطاع ان يرى ، بهذه النظرية المتأنية الناقدة ، في هذا الكتاب مالم يرى غيره ، واستشف من خلال اخباره واشعاره ما لم يستشف الاخرون .. وتمكن ان يقوم بعمل تركيبي دقيق هو اعادة بناء الحياة العربية الاسلامية في القرن الرابع في كثير جدا من جزئياتها الملونة الآسرة في كتابه « دراسة الاغاني » .. وهو عمل سيظل نموذجا طيبا للرؤى الجديدة التي تطمع ان ننظر بها الى تراثنا وان نتعرف الى هذا التراث ، وان نجاوز في هذه المعرفة الطبقة السطحية الى طبقات اخرى وراءها .

ولقد كان للاناة الناقدة التي تميز بها « جبري » فضل انشاء هذاالكتاب الذي يشبه ان يكون اعادة بناء للوحة فسيفسائية محطمة لم تبق الايام منها الا هذه القطع المتناثرة ... فجاء هذا الطموح الناقد النافذ يعيد تاليفها ، ويهب لها شياتها والوانها واشكالها وينفخ فيها نوع حياة بعد ان غادرتها الحياة منذ قرون .. فاذا الحياة العربية في القرن الرابع تتحرك امامنا واذا نحن نحيا وكأننا نحيا فيها : نقع على جزئياتها المثيرة بمثل مانقع على كلياتها الفخمة ، ونقع على تفاصيل جوانبها الفكرية على نحو مانقع على جوانب حياتها اليومية .

— ٤ —

وراء حرية امتلاك الثقافة بلا مذاهب مفروضة ، وراء الاناة المتأنية ، وراء الحس الناقد النافذ ، نواجه عند « جبري » هذه القدرة على الكشف على الاشياء والظفر المبكر بها والوقوع عليها .. ويتمثل ذلك بوضوح كتابه : « المتنبي مالىء الدنيا وشاغل الناس » ، و « الجاحظ معلم

العقل والادب » . فقد كانا ، هذان الكتابان ، بالقياس الى الطبقة المثقفة، بداية الاتصال بالدراسات الادبية المحدثة والتنبه لها ومقدمة الوعي لها . واستطاع « جبري » بهذين الكتابين ان يدل الناس هنا على وجود الحياة الادبية بالمعنى الجامعي الاكاديمي ، وان يمنح هذا القطر مكانته في هـذا المجال ، قريبة من المكانة التي كانت حققتها مصر أو قطعت شوطا بعيدا في تأثيلها .

ولكن التأثير لايتبدى دائما على نحو مباشر، ولايتمثل في النقل او الاحتذاء، وانما يتبدى في اشكال اخرى غير مباشرة ، في اشكال من الاستيحاء مثلا، او المتابعة ، فكثيرا مايبني المتأخر على عمل متقدم ويظل للمتقدم الفضل، وكثيرا ما يستوحي منه ؛ ولكن يبقى للاول فضل الريادة او الدفع في هذا الاتجاه او ذاك .

واني لاعلم علما يشبه ان يكون يقينا ان كثيرين من الباحثين في الاقطار العربية قد افادوا ، نوع افادة من كتابي « جبري » هذين، ومن هذه القدرة التي وهبه الله في الوقوع على بعض الافكار او الكشف عن بعض الخصائص او تجلية بعض الامور الغامضات .

— ٥ —

تلك خصائص أربع في حياة « جبري » الادبية ودراساته ، هي التي تجعل منه في بلاد الشام أو في بلاد الشامات على حد تعبير مؤرخينا القدماء ــ رجلا هو رأس الدراسات الادبية بالمعنى الحديث الذي نصطلح عليه . ولكن هذه الخصائص ليست هي كل ما عند « جبري » وانما يجد الباحث انه يوشك أن يكون الاديب أو الدارس الادبي ، الوحيد الذي تحدث عن تجربته الادبية حديثا لعله أن يكون فذا ..

واذا كان هنالك على طول الحياة الادبية من كتب سيرته الذاتية كما فعل أسامة بن منقذ في كتابه « الاعتبار » أو كما فعل الاستاذ الدكتور طه حسين أولا ثم الاستاذ احمد امين بعد ذلك ــ على شيء من مخالفة وتلوين ... فان شفيق جبري يقف عدلا لهذه القمم الرفيعة حين تحدث عن تجربته الفنية في كتابين لم يتعود الا قلة من الباحثين الوقوف عندهما والاهتمام

بها ، هما كتاباه الرائعان اللذان يؤلفان عندي ذروة عمله الادبي ، الذروة التي تجمع بين شقي الدراسة الادبية والتعبير الادبي .. اردت كتاب : « انا والشعر » وكتاب « انا والنثر » وهما سلسلة محاضرات القاها على طلبة معهد الدراسات العربية العالية .

ولقد كنت اتحدث بذلك اليه ، على استحياء منه ، فكان يهش له وكأنه كان يشجعني عليه او يرتضيه مني .. واتحدث بذلك الى عدد من مريديه او اصدقائه فكانوا يدهشون للذي اقول ، ولكنهم كانوا بعد ذلك يرون الراي او ما يقاربه حين ينظرون في الكتابين ويقعان على ما فيهما من دقائق الحديث عن التجربة الفنية .

قلت ان عمله في كتابيه هذين يوشك ان يكون فذا .. لا اكاد استثني .. الا حين اذكر هذا الاديب العربي الحضرمي المصري العملاق المرحوم احمد باكثير .. الذي تتجاهله احيانا الدراسات الادبية او تتعمد تجاهله بحكم الموجات الباردة التي تجتاحنا احيانا .. ذلك حين كتب كتابه عن تجربته الشعرية والمسرحية ولست الآن بالوضع الذي يسمح لي بتبين ما اذا كان عمل باكثير اتى متقدما على عمل جبري أم جاء بعده. والحق اني ادخر الحديث عن هذين الكتابين الى مقال آخر اتناول فيه تجربته الفنية . وانما نظرت اليها هنا في اطار من التعرف الى هذه الخصائص العامة التي هي بعض مظاهر فرادته من بين الرواد الاوائل في الحركة الادبية .

- ٦ -

حين قلت ان مسالك الادباء الى الخلود مسالك متباينة متعددة ، وان نصيب « جبري » من هذه المسالك نصيب كبير كان وراء ما اعنيه ان « جبري » لم يعش ثقافته الادبية لنفسه وانما عاشها للحركة الادبية في بلاد الشام رائدا ومعلما .. وتلك بعض الخصائص التي تضعه في مكان متميز .. فقد كان كما قدمت — لعله الاول — وراء نمو الدراسات الادبية في اتجاهاتها عند المحدثين .. وليس في ذلك ما يغمط الاخرين

حقوقهم ، وستظل اسماؤهم على السنة هذا الجيل ، وستظل ذكراهم في عقولنا وقلوبنا .. ولكن « جبري » سيظل اكثر هذه الصور التلاقا ولمانا في ميدان الدراسات الادبية بخاصة .. ذلك لان فضله امتد على جيلين اثنين في حركتين متعاقبتين فصل بينهما عقد من السنين :

الجيل الاول : الذي شهد مدرسة الاداب العليا . وهو الجيل الذي استمع الى محاضرات لجبري كانت جديدة عليه الجدة كلها.. محاضرات من نوع لم يعرفه عند الاساتذة الآخرين الذين زاملوا « جبري » في مدرسة الاداب هذه .. واغلب الظن ان هذا الجيل ضم كثرة من الاساتذة الذين تولوا او كانوا يتولون تدريس اللغة العربية .. ومن خلال ممارسات هذا الجيل - ومن عوامل اخرى لا سبيل الى استقصائها الآن - بدا التواصل المتفاعل والحي مع كتب التراث من نحو ومع معطيات الحركة الادبية في مصر « كتبا ومجلات » ولعله كان تفاعلا من جانب واحد في البداية وما علي من حرج ان قلت انه كان اقتباسا كما تمثله الرسائل التي كتبها - والتي كانت بدايات البحث الادبي - خريجو هذه المدرسة .

والجيل الثاني : هو الجيل الذي جاء بعد ذلك اثر استكمال كليات الجامعة وكلية الاداب ١٩٦٤ في اعقاب الحركة التعليمية التي قادها ساطع الحصري ، والذي بدا يستمع الى محاضرات « جبري » وزملائه من الاساتذة الذين تولوا مقاليد كليتي الاداب والتربية ، وكثرتهم ممن عادوا من فرنسا بعد ان احتجزتهم الحرب العالمية الثانية سنوات فيها - هذا الجيل هو الذي شهد الجامعة في ازدهارها الذي رافق بداياتها الاولى - قبل أن تؤول الى ما آلت اليه الان - وما انطبعت به هذه البدايات من جدية .. ثم هو الجيل سيؤلف عصب الحياة الثقافية في ميدان الانتاج ، كما سيؤلف عصب الحياة التعليمية في حركة التعليم ، وسيكون منه بعدُ عديد من اساتذة الجامعات الثلاث الآن .

- ٧ -

وعلى نحو مانلمح هذه الفرادة ومظاهرها في حياتـه الادبيـة ، نلمـح مرتسماتها او منطلقاتها ، في حياته الخاصة . لقد اراد آثاره الادبيـة متفردة رائدة .. وعلى نحو من ذلك كانت حياته الخاصة .. ألم يعش وحده لايذعن لاحد . الا لامرأة واحدة كانت هي أمه ؟ ألم يكن الناس ، كثرة الناس ، بعد ذلك وراء اهتماماته المباشرة ولقد استغرقته تصوراته وتأملاته ودراساته .. استغرقه شعره ونثره .. ولقد اختار القمـة : بلودان في السنوات الاخيرة مقرا دائما له .. وبامن كان يراه يقطع الطريق بين بيته الذي يعلو اكثر بيوت بلودان ، وبنأى عن كثير من بيوت بلودان ، وبين القهوة المتواضعة في سوق بلودان .. ينظر الى الناس ، ويستمـع اليهم أضعاف أضعاف ما يسمعون منه .. وكذلك كان شعره ونثره : تأملاته كانت اكثر من انتاجه .. لم تكن كثيرة قصائده ومقالاته وكتبه ، ولكنها كانت اكثر ماتكون الكتب والمقالات نضجا .. ان بين حياته وانتاجه هذا التماثل الذي يطرح امامنا صفحتين متقابلتين .. نقرأ في احداهما سيرته الخاصة على نحو مانقرأ في الاخرى سيرته الادبية .

- ٨ -

لقد كان كل شيء في حياته يتأبى على الفناء والموت ، كان ينشد البقـاء وديمومة الذكر .. وكذلك كان انتاجه تأكيدا على هذه الرغبات في التفرد والبقاء الطويل الذي يحاول ان يقترب من الخلود الانساني .

لم يكن يصدق . في الاسبوعين الاخيرين انه مريض .. وحين عدته قبيل وفاته لم يكن ليرى في مرضه الا انه امر عارض .. ولم نفلح ، كما لـم يفلح الطبيب ، في اقناعه بحاجته الى المستشفى .. فلمـا لـم يكن مـن المستشفى بد أذعن له وكله أمل بالشفاء .. وكانما جاءه المـوت فجـأة بعيدا عن أعين الناس ، حتى لايروا منه ما لايحب أن يرى من نفسه .

ايها الرائد الكبير ! .. حرمتنا ان نلقي على قبرك زهرة هي رمز وفـاء عميق لاحد له ، وتقدير لامدى له .. فلتغمرك ازهار الوطن بين الخالدين من ابنائه ورواده .

على هامش تاريخ الفلسفة

تيسير شيخ الارض

مقدمة

« للفلسفة » تاريخ طويل ؛ فقد بدأت ـ بمعناها المتعارف عليه ـ في بلاد اليونان في القرن السادس قبل الميلاد ؛ وان يكن التفكير الانساني الذي أدى اليها يرجع الى ما قبل ذلك بكثير . وقد تفاوتت قيمتها في نظر الناس ، في خلال العصور ، وفي مختلف البلدان ؛ مما يجعلنا نتساءل عن قيمة معناها المتعارف عليه ، ولا سيما بعد قيام العلم على اسس خيل الينا أنها وطيدة . وهنا نلاحظ ان هناك صفة مشتركة بينها وبين العلم ، هي التجريد ، أدت الى ازدهار العلم ؛ ولكنها لم تؤدِ بالقدر ذاته الى ازدهار « الفلسفة » . وهذا يجعلنا نتساءل عما اذا كان التجريد هو المنحى الملائم للتفكير الفلسفي ، ويدفعنا الى البدء في الكلام عليه ، لنرى الى أي حد يمكننا الاخذ به .

والحقيقة ، ان الانسان ـ ولا سيما المعاصر ـ ما زال تفكيره المجرد يعيش منفيا عن الوجود المشخص ،منفيا عن الحقيقة كاملة التشخيص[1] . وسبب هذا عالم التجريد ، الذي صنعته الحضارات ، ولا سيما الحضارة المعاصرة ، التي بلغت بالعلم درجة متقدمة جدا .

---

(۱) نعني بالحقيقة كاملة التشخيص ، الوجود المشخص ـ من حيث هو وحدة الوجود والصيرورة ـ والوجدان ـ من حيث هو وحدة الذات والجسد ـ قبل تمايزهما تجريدا من اجل المعرفة .

وقد طبعت هذه الحضارات كل شيء بطابعها ؛ فاذا كل شيء ، في كل بقعة من بقاع العالم ، يصاغ على شاكلتها ، مع شيء من التفاوت ، يتناسب طردا مع غزو الحضارات ـ ولا سيما الحضارة المعاصرة ـ لهذه البقعة او تلك . ويبدو هذا ظاهرا في اللغات المختلفة المعبرة عن هذه الحضارات . ولسنا نعني هنا اللغات المحكية فقط ، كلغة الرياضيات والفيزياء والكيمياء والسيمياء الخ .... واللغات الفنية كلغة الموسيقى والرسم والنحت الخ ... اما اللغة المحكية فقد خلقت الفاظا حلت محل الاشياء ؛ بل لقد تصورت الحقائق جميعا على غرار حقائق الاشياء ، وخلعت عليها كيانات مثل كياناتها ؛ فأصبح تعاملنا معها بدلا من التعامل مع الاشياء ذاتها ، ومن التعامل مع الحقائق التي تصورناها على غرارها ؛ فحللنا الشيء الواحد الى حجم وكثافة وشكل ولون الخ ... وخلعنا على هذا كله صفة الوجود . وحتى الوجود نفسه تحول الى كلمة فارغة تطلق على كل شيء سواء كان ماديا أم عقليا ، موضوعا أم ذاتيا ، الخ ... ثم أتت العلوم على اختلافها ؛ فوضع كل منها لغة خاصة به ، لا يفهمها الا المختصون ؛ فنشأت دوائر اختصاص علمي ، يتكلم المنتمون الى كل منها ، لغة غير اللغة التي يتكلمها المنتمون الى دائرة اخرى ؛ حتى ان هؤلاء واولئك حينما يجتمعون في المؤتمرات العامة ، يجد كل منهم صعوبة في فهم الآخر .

وهكذا تشعبت طرق التجريد ؛ وازداد البعد عن الاشياء ، وعن الحقائق المختلفة ؛ وأصبحنا لفظيين او رمزيين ؛ وفقدنا تماسنا مع الوجودات الجزئية والوجود المشخص ؛ ولهذا ، اصبح من الضرورة بمكان ، ان نرتد من « عالم الالفاظ والرموز » الى هذه الحقيقة الاخيرة .

ولكننا لا نستطيع ان نحقق ذلك ، ما لم نبدأ بالبحث عن السبب الذي ادى بـ « الفلسفة » الى وضعها الراهن ، والحقيقة ، اننا اذا نظرنا الى الانسان بعامة ، والى « الفلسفة » بخاصة ، في بحثهما عن الحقيقة الجزئية حينا ، وعن الحقيقة الكلية حينا آخر ، وجدنا انهما يتبعان آلية معينة ، هي تجزيء الكل الذي هما جزء منه ، وتجريده . والعمليتان متكاملتان وتكادان تكونان عملية واحدة ؛ لان التجزيء تجريد ، والتجريد تجزيء ، من جهة وجهة . ان هذه الآلية التجزيئية التجريدية ، هي في اصل فصل الحقائق الجزئية ، أو المجردة ، او النسبية ، عن الحقيقة الكلية ، او الوجودية ، او المطلقة ! بل اننا اذا انتقلنا الى مجال الفلسفة ، امكننا ان نقول : انها في اصل فصل المعرفة المجردة عن الوجود المشخص ؛ والحقيقة عن الواقع ، والذات عن الموضوع .

والواقع ، ان نظرة متاملة نلقيها على الانسان ، ترينا أنه يلتبت وحدة العالم في كل لحظة ؛ حتى تكف هذه الوحدة عن الظهور ، وتبدو اشتاتا متفرقة من الاشياء والظواهر ، التي لا يحصيها عد ، ولا يجمعها نظام . واذا جمعها نظام ، كان نظاما مفروضا من الانسان ، الحقه عقله بها ؛ لانه يريد أن يطبعها بطابعه ! لهذا ، لم يكن غريبا ان يبدأ الانسان في تفكيره من الجزئيات والمجردات والنسبيات ؛ معتقدا انها الحقائق التي لا حقائق سواها ؛ ناسيا انها بما هي كذلك ، تفترض وراءها الكل المشخص ، او الوجود المشخص ، او المطلق.

وهذا يعني ، ان التجريد هو في اصل تعدد الحقائق : فالانسان ـ ولا سيما الفيلسوف ـ حينما يبدأ بالتفكير ، يكون عقله حلل ـ بمعونة الصيرورة ـ الكل الى اجزائه ؛ وجرد من الشيء الجزئي ، بالموازنة بينه وبين الاشياء الاخرى ، صورته ومادته ؛ وفرق بين المجرد وأصله المشخص ؛ وانشا في الوقت ذاته ، مجردا كليا هو المطلق ، جعله محلا للجزئيات ومجرداتها ، وللذات القائمة هي أيضا ، في هذا المطلق . وهذا ينتهي الى ان التجريد غايته اقامة ذات جزئية في مقابل موضوعات جزئية ، في مطلق يتجاوزهما معا ؛ وذلك في سبيل التلاؤم مع هذه الموضوعات والتعامل معها .

وليس هذا فحسب ، بل ان الاصل الوجودي الواحد ، الذي تجردت منه الذات والموضوعات الجزئية ، يبدو هو ذاته حقيقة قائمة في هذا المطلق ، منها تنفصل الحقائق الجزئية جميعا، والحقائق المجردة التي تنتظم فيها ؛ مثل الحقيقة الفيزيائية والكيميائية ، الحيوية والنفسية ، الاجتماعية والتاريخية ، الخ ... حقيقة تجردت منها الذات ؛ واحالتها الى موضوع يقف امامها ، في هذا المطلق ذاته .

ولكن وراء هـذا التجريد تجريدا آخر مـن الناحية الفلسفية ، ادى في خـلال تاريخ « الفلسفة » ، الى فصم عرى الحقيقة فصما كان من نتائجه ، فصل نظرية المعرفة عن الاجدياء (الانطولوجيا) ، وفصل مسالة قيمة العقل عن مسالة الحقيقة ومسالة وجود العالم الخارجي ؛ كان العالم الخارجي غير الوجود ؛ وكان الوجود غير الحقيقة ؛ وكان الحقيقة مستقلة عن العقل ! قد يقال : ان هذا حدث لاسباب دراسية بحتة ! واننا نتساءل : هل من شان الدراسة السعي وراء الحقيقة أو تشويه صورتها ؟! ان عدم الانتباه الى هذا التناقض هو الذي ادى الى ما ادى اليه ؛ فضاع الاصل الكلي والوجودي

والمشخص والمطلق للحقيقة ؛ وأصبحنا نتصارع فكريا ، مسلحين ب « حقائق » مختلفة متعددة ؛ وكل منا يبغي وجه الحق ، من دون ان يكون عارفا طريق الحق .

لهذا بعدت « الفلسفة » عن الوجود المشخص ، وعن الحقيقة القائمة قبل هذا الوجود ؛ اعني الحقيقة كاملة التشخيص . وقد جعلها هذا تقدم تصورات وافكارا يقف الناس بازائها حائرين متعجبين ، من دون ان يفهموا لها كنها . ولكن الوجود المشخص شيء ، وتعقيله شيء آخر : فانا كلما أمعنت في تعقيله ، ابتعدت عنه ، وانشات حوله شبكة من العلاقات الفكرية ، هي كل شيء بالاضافة الى الذهن ؛ ولكنها ليست شيئا بالاضافة الى الوجود المشخص ؛ عدا انها تحيل اليه ؛ لان المعرفة اما ان تكون معرفة تحيل الى الوجود المشخص ، او لا تكون معرفة على الاطلاق ! ولكنني لا اكاد اكف عن تعقيله ، واعود الى عفويتي ـ عفوية وجداني بما هو جسد ـ حتى اعود الى الوجود المشخص ؛ واجده حاضرا لي بكل جبروته واتساعه ؛ بل اجدني حاضرا فيه ؛ لانه ليس مشهدا امتع به نظري ؛ بل شرط وجودي الذي لا شرط غيره ؛ اذ انه حينما يتحول الى مشهد ، يكف عن ان يكون وجودا مشخصا ؛ ويصبح ظاهرة او عددا من الظواهر .

لقد كانت مهمة انشاء المجردات ، وربطها فيما بينها ، هي المهمة التي انتدب سقراط نفسه لها ، لاقامة صرح « الفلسفة » ، منذ خمسة وعشرين قرنا . وما درى انه بالسعي وراء المجردات ، كان يقيم صرح العلوم المختلفة . ولهذا ، كان الاجدر بنا ان ندعوه آبا العلم بدلامن ابي الفلسفة ! وقد تلاه « الفلاسفة » في هذا السبيل ؛ واستمروا في العمل الذي شرعبه ؛ فتفرعت العلوم المختلفة المتعددة من « الفلسفة » ؛ وأتى العلماء على اعقاب « الفلاسفة » ، ليستخدموا المجردات ، ويولدوا مجردات اخرى ، اضطرتهم اليها طبيعة مباحثهم العلمية .

وهكذا نشا الى جانب الوجود المشخص وموجوداته الجزئية ، عالم من المجردات ، لا وجود له في الاعيان . وقد آدى هذا الى الخلط بين الوجودي والمعرفي ؛ اعني بين المشخص والمجرد ؛ واعتقد الناس ، ان كل فكرة او تصور هما من الوجود المشخص واليه ؛ وما دروا ان المعرفة تبسيط ذهني للوجود المشخص ، يصلون اليه بالتحليل والتاليف ، او بالتجريد والتعميم . وعلى هذا النحو ، رأوا في الوجود والصيرورة حقيقتين مستقلتين، يمكن لاحداهما ان تكون من دون الاخرى . وهذا صحيح من الناحية المعرفية ؛ اي من ناحية التصورات العقلية ، التي هي نتيجة تحليل وتجريد ؛ ولكنه ليس صحيحا من الناحية الوجودية المشخصة ؛ حيث يستحيل فصل الوجود عن الصيرورة ، او فصل

الصيرورة عن الوجود . وما صدق على الوجود والصيرورة ، يصدق على الوحدة والتعدد، والحتمية ، الخ ... والحقيقة ، ان هذه كلها فكرة مجردة وماهيات ، تحتاج الى ربطها بالحقيقة كاملة التشخيص ؛ ولا يمكن ان تكون ذات قيمة من دونها .

- ٢ -

من المعروف ان موضوعات العلوم المختلفة ، كانت مندمجة قديما في مبحث واحد ، يدعى « الفلسفة » ؛ وان هذه الموضوعات اخذت تنفصل عنها واحدا اثر الآخر ، وتكوّن علوما قائمة براسها ، وذات مناهج مستقلة . اما الموضوعات المتبقية ، التي لم تصل الى استقلال موضوعاتها ومناهجها ، فقد ظلت خارج نطاق المعرفة العلمية ؛ وظلت تنتمي الى « الفلسفة » .

يصورلنا برنشفيك العلاقة بين « الفلسفة » والعلم ، فيقول : « من الجوهري الان ، لكي نحلل تقدم الوعي الغربي ، ان نضع موضع النظر ، تعدد المستويات التي دعي هذا الوعي الى اجتيازها . بيد أننا لا نخفي صعوبات مثل هذا المشروع ؛ فالسعي الى ادراك عمل علماء الرياضيات او الطبيعيات من ناحية ، والفلسفة التي يمكنها ان تبدو ملهمة هذا العمل ، او مقدمة تفسير له ، من ناحية اخرى ، في ترابطهما المتبادل ، هو امر دقيق بما فيه الكفاية ، سلفا ؛ ففي كل مرحلة من مراحل التقدم العلمي ، ينفصل مذهب يدعي تثبيت برهة هذا التقدم ، كما لو كانت الانسانية بلغت الحد النهائي لتطورها ابدا . وبهذا يقوم تتابع من الصور الذهبية ، التي تستعيرها كل المختصرات وكل المنازعات ، وتقوم في ذاكرة العصور ، مقام العمل المعقد للفكر العلمي . وعلى الاقل ، ترتسم النتائج الوضعية للمعرفة ، بملامح واضحة بما فيه الكفاية ، ودقيقة بما فيه الكفاية ؛ لكي تتيح اقامة التاريخ موضوعيا : فالفصل بين ما تبخر بفعل الزمن ، وما بقي في قعر البوتقة ، يبدو امرا حادثا بذاته(٢) » .

---

(٢) ليون برنشفيك Léon Brunschvieg : تقوم الوعي في الفلسفة الغربية ــ Le Progre's. de la conscience dans lans la philo sophieoccidentale المدخل ص ١٢ ــ ١٤ ، الطبعة الثانية ، منشورات الـ P. U. F ، باريس ١٩٥٣ .

لابد لنا ان نلاحظ هنا ، قبل مناقشة هذا الكلام ، ان صاحبه يتكلم على الفلسفة بمعناها المالوف ؛ وهو غير المعنى الذي نراه لها ، ولكننا لا نريد ان تتعجل الامور ؛ بل نكتفي بهذه الاشارة الآن ، مرجئين المعنى الذي نريده ، الى ما بعد ؛ لان مثل هذا المعنى هو الموضوع الذي نحن بصدده . ويكفينا الآن ان نفتح كلمة فلسفة بين هلالين ، للدلالة على معناها المالوف ؛ لتمييزه من كلمة فلسفة بمعناها الذي نعتقده ، حينما نتركها عطلا من مثل هذه الاشارة .

والحقيقة ، اننا اذا تاملنا هذا الكلام ، وجدنا انه يلح على العلاقة المتبادلة بين العلم و « الفلسفة » ، وان تطور العلم يؤدي في كل برهة من برهاته ، الى نشوء مذهب « فلسفي » يدعي انه يثبت المرحلة التي وصل اليها ، كما لو كانت هذه المرحلة هي الحد النهائي للتطور ، وبذلك تنشا صور مذهبية مختلفة ، تكون سببا في المنازعات ، التي تدعي أنها تمثل الفكر العلمي ، سواء أسبقت « الفلسفة » العلم ، وكانت ملهمته ، ام تاخرت عنه ، وكانت بمثابة تفسير له . ولكن نتيجة ذلك في كلتا الحالتين ، هي ارتسام للنتائج الوضعية للمعرفة ، بوضوح ودقة كافيين ، من اجل اقامة التاريخ الموضوعي ، اذ ان هناك حقائق ثابتة تبقى في قمر البوتقة ، ومذاهب طارئة تتبخر بفعل الزمن . وهذا يعني ، ان الحقائق العلمية هي الثابتة ، وان الحقائق « الفلسفية » هي التي تتغير بتغير الزمن ، وهو معنى ينتهي الى ان العلم وحده هو الباقي ، وان « الفلسفة » سائرة الى الزوال ، وهو أمر مرفوض تماما بالاضافة الينا .

والحقيقة ، انه لابد لنا من ان نتساءل هنا : لماذا كانت « الفلسفة » ملهمة العلم حينا ، ومقدمة تفسير له حينا آخر ؟ ان هذا يرجع في راينا ، الى ارتباط الحقائق العلمية بالحقيقة الفلسفية . ولنلاحظ هنا ، اننا نتكلم على الحقائق العلمية بصيغة الجمع ، وعلى الحقيقة الفلسفية بصيغة المفرد ، ان الحقائق العلمية ـ لانها جزئية ـ مرتبطة بالحقيقة الفلسفية ـ وهذا البدء ضروري فلسفيا في نظرنا ـ كان لابد لهذه الحقيقة من ان تكون ملهمة الحقائق العلمية ، التي هي اجزاء منها . واذا بدأنا بالحقائق العلمية ـ وهذا مافعله « الفلاسفة » حتى الان ـ كان لابد من ربطها بالحقيقة الفلسفية ، فتكون هذه هي التي تقدم تفسيرا لتلك . وليس هذا في مجال الفكرياء (الايديولوجيا) ، كما تعود التفكير « الفلسفي » منذ القديم حتى الان ، بل في مجال الاحديساء الصيريائية ، لان الوجود المشخص هو « الموضوع » الحقيقي للفلسفة . وسواء بدأنا من الحقيقة الفلسفية ، ام من الحقائق العلمية ، تظل الحقيقة الفلسفية هي الاولى وجوديا ومنطقيا،

لانه لا وجود للاجزاء ـ وهي موضوع العلم ـ من دون الكل الشخص ـ وهو « موضوع » الفلسفة ـ الذي هي اجزاء منه .

وهكذا تثبت الحقيقة الفلسفية حقيقة قائمة بذاتها ، مستغنية عن كل حقيقة اخرى ، خلافا للحقائق العلمية ، التي ليست قائمة بذاتها ، ولامستغنية عن الحقيقة الفلسفية الا تجريدا ! ولكن هذه الفكرة ، فكرة قيام العلوم بذاتها ، واستغنائها عما سواها ، لم تقتصر على نفسها ، بل اقترنت بها فكرة اخرى ، ترى ان المعرفة اليقينية هي المعرفة العلمية وحدها ؛ وان المعرفة الفلسفية ليست في حقيقتها معرفة ؛ فكيف يمكن ان تكون يقينيـــــــة .

ويجمع الناس على ان سبب يقين العلم ، هو اعتماده على الملاحظة والتجريب ؛ من دون ان يفطنوا الى ماتثيره الملاحظة من جهة اولى ، والتجريب من جهة اخرى ، من مشكلات علمية وفلسفية ؛ سواء افهمنا الفلسفة بمعناها المعروف ، ام بالمعنى الذي نقصد اليه ! انهم يرون ، ان خلافية « الفلسفة » ترجع الى اعتمادها على التفكير والتامل ؛ من دون أن يفطنوا الى ان التفكير والتامل لايختلفان هنا عن التفكير والتامل ؛ بشأن المشكلات التي تثيرها الملاحظة والتجريب ! وفضلا عن ذلك ، فهم يرون ان مايبقى ضمن نطـــاق « الفلسفة » ، هو الموضوعات التي لم تحل مسائلها بعد ؛ او التي لايمكن حلها . امـا تلك التي تجد حلا لها ، أو يمكن ان تجد حلا لها ، فانها تدخل في نطاق الحلول او المسائل التقنية ؛ وتخرج من نطاق « الفلسفة » . ولكنهم لايفطنون الى ان الحلول ليست نهايـة المطاف ، بل بداية مسائل جديدة ، تنتج عن تلك الحلول بالذات .

وهكذا لايبقى « للفلسفة » من موضوعات في رايهم ، الا تلك التي ندعوها إطبيعيـــــة (ميتافيزيقية) ؛ مثل الاجدياء والكيمياء (الكوسمولوجيا) العقلية ، والنفسيـــــاء (السيكولوجيا) العقلية ، واللاهوت العقلي ؛ وتلك التي تتعلق باساس المعرفة وأساس العلم عمومـا ، مثـل نظرية المعرفـة والمنطق والتهجياء (ميتودولوجيا) والعلمياء (الابستمولوجيا) والقيمياء (الاكسولوجيا) . وهي اذ تعنى بكل هذه الموضوعات ، تتطرق اليها من حيث هي مفهومات نفكر فيها ، ونتعامل بها . وهذا ماحدا بعض المفكرين الى الزعم بان مهمة « الفلسفة » ليست حل المسائل ، بل طرحها ، وهذا رأي غريـب دون شك ؛ وهو يصبح أشد غرابة ، اذا عرفنا ان اصحابه يزعمون انهم فلاسفة !

واذا تأملنا هذا الرأي ، وجدناه يدفعنا الى التصورين التاليين :

١ ـ ليس « للفلسفة » موضوع ثابت : فموضوعها يساوي في كل زمان ، موضوعات المعرفة الانسانية ، مطروحا منها تلك التي استحالت الى علوم مستقلة ، وعلى هذا النحو ، يمكننا ان نتصور ، ان موضوعات « الفلسفة » تتناقص باستمرار ؛ وانها سائرة الى الزوال في نهاية التطور الفكري .

٢ ـ ان الموضوعات التي تبقى تنتمي الى « الفلسفة » لا تستحق اسم العلم ، وليست على شيء من اليقين ، وهذا يعني ، ان « الفلسفة » ليست جديرة بالجهد الذي يبذل من اجلها ؛ وان تناالجها ظاهرة العبث !

ولكن ، هل يمكننا أن نساير هذا النوع من التفكير ؟ انه لابد لنا من ان نسلم بهذا الكلام ، اذا فهمنا الفلسفة بمعناها المألوف . ولكننا لانستطيع ان نسلم به ، بالمعنى الذي نحن بصدد بيانه . والحقيقة ، ان الاجابة عن هذا السؤال ، بالمعنى الذي نريده، هي احد مباحثنا الرئيسية . ومع ذلك، فنحن نكتفي هنا بالاجابة، بان الملاحظةوالتجريب، اللذين هما ركيزتا العلوم الطبيعية ، يثيران مسائل فلسفية تزعزانهما من اسسهما ، اذا لم تبادر الفلسفة ذاتها ، الى ايجاد حلول لهما ، تخلع عليهما برد اليقين .

قد يقال : ليست هذه النتيجة ضرورية ؛ اذ يمكن « للفلسفة » ان تتناول النتائجالعلمية، وتصوغها في مذهب كلي محكم . وبهذا الصدد يقول برنشفيك : « ان الفلسفة المعاصرة في رأينا ، هي فلسفة التفكير ، التي تجد مادتها الطبيعية في تاريخ الفكر البشري . فمذاهب القرن التاسع عشر ، حتى تلك التي تعنى اكبر عناية بالنظر الى الماضي ، مثل الهيغلية والكونتية ، لم تكن اقل حفاظا على طموحها ، في ان تضع نفسها في البداية وفي النهاية لكل ما يفهمه الناس ، وما سيفهمونه ابدا ؛ وما خبروه وما سيخبرونه ابدا . لقد تعلمنا اليوم ان نبحث عن صدق المعرفة ، ولتكن المعرفة الوضعية ، في تناوبات حركة العقل . لقد اغتر العلم بنفسه عبثا ؛ لانه ثبت دعائمه على نحو اصبح يكفيه معه ، ان يستخلص منه ، منذ هذا الوقت ، النتائج ببساطة : فاتساع نتائجه وتنوعها ، ودقة تطابقها مع الواقع ، قادته من مفاجاة الى مفاجاة ؛ حتى اجبرته على العودة الى بديهيات ظنها ابدية . لقد حطم الاطر التي كرستها التقاليد الكلاسيكية ؛ وابرز الانموذجات غير المتوقعة من المبادىء ، والصور غير المعروفة من الترابط ، وكل ماثير اعجابنا اخيرا ،

في نظرية المجموعات ، وفي نظريتي النسبية . ان مهمة التفكير الفلسفي هي اذن وعـي الطابع الفكري الذي يمثله تقدم العلم الحديث(٢) » .

هذا الكلام يشير الى ان صاحبه يعتقد بان وظيفة « الفلسفة » هي تناول تاريخ الفكر البشري ، ولاسيما تاريخ العلم ، وجعله مادة لتفكيرها . وبهذا تكون مهمة « الفلسفة » هي وعي الطابع الفكري الذي يمثله الفكر بعامة ، والعلم الحديث بخاصة . وهذا يعني انها غير ذات موضوع ، وانها عالة على العلم ؛ اذ من دونه لايمكن ان تقوم لها قائمة . فالعلم ثبت دعائمه ، واصبح يستطيع ان يعود الى بديهيات ظنها ابدية ، وان يحطـم اطر التفكير الكلاسيكية ، ويبرز انموذجات جديدة من المبادىء ، وصورا غير متوقعة من الترابط ؛ بحيث لايبقى امام « الفلسفة » الا ان تعي هذا الطابع الفكري ، الـذي يمثله تقدم الفكر الحديث ، وبهذا سلب « الفلسفة » كل شيء ، حتى مهمتها النقدية .

ولكن تصورا كهذا فيه قلب للحقائق : فهو يتصور ان التفكير العلمي ياتي اولا ، ثـم ياتي التفكير « الفلسفي » على اعقابه ؛ ليتمم الصورة التي بداها العلم . لاشك ان هذا صحيح بالنسبة الى ماتعودنا أن ندعوه تاريخ « الفلسفة » . فقد بدا التفكير بالحقائق الجزئية ؛ ثم انتقل الى تعميمها ؛ و « الفلسفة » الايونية دليل على ذلك ؛ ولاسيمـا اذا عرفنا ان « الفلسفة » اليونانية اولا ، و « الفلسفة » الاوربية الحديثة ثانيا ، لـم تستطيعا الخروج من هذا الاطار ، على الرغم من محاولاتهما المتعددة ، ولكن اعتبار ذلك، يعني التسليم بان ما اتى به تاريخ « الفلسفة » هو الذي يجب ان يتبع ؛ وان الفلسفة هي كما يصورها هذاالتاريخ . ونحن نقول : لو كان الامر كذلك ، لما جشمنا انفسنا عناء كتابة هذا البحث ، ولما نادينا بضرورة الثورة في الفلسفة ، والحقيقة ، ان التفكيـر العلمي هو الذي ياتي متاخرا ؛ لانه تفكير جزئي يعتمد على معطيات جزئية ، ولكن التفكير الجزئي ، لانه تفكير بمعطيات جزئية ، يفترض اطارا كليا تحدث فيه هذه المعطيات ، هو العالم ذاته ، لا بما هو جملة المعطيات التي تعطى للوجدان ، بل هو العالم كله في وحدته ، وقبل تجزئته من اجل معرفته .

بيد ان هذا الاطار الكلي يبقى خافيا علينا ، لا نلتفت اليه ؛ لا لعدم اهميته ، بل لالفتنا له ، ولبداهة تصوره على نحو يجعل من نافل القول الاشارة اليه ، او الكلام عليه : فهو الصورة الكلية التي تبقى بعد تحليل الحقيقة كاملة التشخيص الى حقائق جزئيـة

(٧) المصدر المذكور ، ص ١٢ .

مختلفة . بيد ان هذا التأمل اشارة وكلاما ، هو « موضوع » الفلسفة ، حينما نعيه ؛ ولسنا بحاجة الا الى وعيه ، حتى نجد « موضوع » الفلسفة ؛ ونجد أننا جزء منه وفيه ! هذا « الموضوع » الذي طالما خفي على « الفلاسفة » انفسهم .

وهذا يعني بصريح العبارة ، ان « موضوع » الفلسفة يهمل في اثناء التفاتنا الى موضوعات العلوم الجزئية المختلفة ، لا لشيء الا لان هذا « الموضوع » خفي علينا . ويكفينا ان ننبه على هذا « الموضوع » ، حتى نجد بما لايدع مجالا للشك ، ان التفكير الفلسفي لابد لـه من أن يسبق التفكير العلمي شرعا ؛ وان كان التفكير العلمي سبق التفكير الفلسفي تاريخا ؛ لان « موضوع » التفكير الفلسفي لابد له من ان يسبق موضوعات التفكيرالعلمي، بما هو الكل المشخص الذي يسبق أجزاءه ومجرداته .

وما يؤيد كلامنا كل التأييد ، عبارات معينة وردت في كلام برنشفيك ، هي جزء مـن المعنى العام الذي يقصد اليه ؛ وليست المعنى كله . لقد قال : « ان الفلسفة المعاصرة هي في رأينا فلسفة التفكير التي تجد مادتها الطبيعية في تاريخ الفكر البشري » . ونحن نفهم من هذا ، ان « الفلسفة » في رأيه ؛ هي نوع من التفكير يعقب نوعا آخر منه ؛ اي انها تفكير من الدرجة الثانية ، يضع التفكير العلمي ـ وهو من الدرجة الاولى ـ نصب عينيه ، ويجعله مادة طبيعية له . ولكن ، لماذا يفعل ذلك ؟ ـ من اجل غاية معينة هـي التأكد من صحة ما أتى به التفكير العلمي . ومما يؤيد هذا التفسير ، قول برنشفيك نفسه : « لقد تعلمنا اليوم ، ان نبحث عن صدق المعرفة ؛ ولتكن المعرفة الوضعية ، في تناوبات حركة العقل » . وهذا يعني ، ان المسألة تتعلق بصدق المعرفة الوضعية ، وبحركة العقل المتناوبة في تحصيلها، واذا كانت المعرفة الوضعية هي المعرفة العلمية، كانت تناوبات حركة العقل تعني الانتقال من شيء الى شيء ، كان لابد من مرجع لهذه المعرفة العلمية ، ولابد من ضابط لتناوبات حركة العقل . اما المرجع فلا بد له من ان يكـون شيئا آخر غير العقل ؛ واما الضابط لحركة العقل فلا بد له من ان يكون ايضا ؛ شيئا آخر غير العقل . فما هذا الشيء ؟ اننا لا نريد ان نفرض من عندنا تفسيرا على كلام برنشفيك؛ بل لابد لنا من ان نتوخى الاجابة عن ذلك ، من كلام برنشفيك بالذات ، انه يقول لنا : « فاتساع نتاجه (العلم) وتنوعه ودقة تطابقه مع الواقع ، قادته من مفاجاة الى مفاجاة ؛ حتى اجبرته على العودة الى بديهيات ظنها ابدية » . وما نريد لفت الانتباه اليه ؛ في هذه العبارة ، هو كلمة « الواقع . وهذا يعني ، ان مرجع المعرفة العلمية هو الواقع ؛ وان ضابط تناوبات حركة العقل هو الواقع ايضا . ولكن ، كيف نفهم الواقع هنا ؟ انفهمه

كما يفهمه « فلاسفة » الواقعية ، ام كما يفهمه « فلاسفة » المثالية ؟ في الحالة الاولى هو يعني جملة الاشياء الجزئية وما يحدث لها ؛ وفي الحالة الثانية ، هو يعني الفكر التي تخلفها هذه الاشياء فينا . وسواء الهمنا هذا المعنى ام ذاك ، فهو يفترض حقيقة اشمل منها قائمة وراءها . هذه الحقيقة دعاها « الفلاسفة » الوجود ؛ ونحن ندعوها الوجود المشخص ؛ وهو يكون جزءا من « موضوع » الفلسفة تجريدا ؛ اي اذا نظرنا اليه ، وكان الذات حقيقة تقف قبالته ؛ ويؤلف « موضوع » الفلسفة تشخيصا ؛ اي اذا نظرنا الى الذات على انها جزء منه لا ينفصل عنه . وفي هذه الحال ، يصبح الوجود المشخص هو الكل المشخص .

لهذا كنا نتساءل دائما : لماذا كانت « الفلسفة » اذن ؟ وما معنى الطابع الفكري لتقدم العلم ؟ وهل هو وعي مخالف لوعي العالم الذي يكتشف الحقائق العلمية ؟ وكنا نجيب دائما : ان وعي الفيلسوف اعم واشمل واكثر ارتباطا بالوجود ـ والاصح ان نقول الوجود المشخص ـ من وعي العالم ، ان العالم يدرك الحقيقة الجزئية في اطار الحقيقة الكلية ؛ شانه في ذلك شان الفيلسوف ؛ ولكنه يغضي عن الحقيقة الكاملة ، وينصرف الى الحقيقة الجزئية التي هي موضع اهتمامه ؛ في حين ان الفيلسوف لا يستطيع ان يغضي عن الحقيقة الكلية او الحقيقة الجزئية ؛ لانه يدركهما في ترابطهما معا تجريدا ؛ وفي وحدتهما التي لا تنفصم تشخيصا . انه لابد له من ان يدرك الحقيقة الكلية ، لانها « موضوع » الفلسفة ؛ وان يدرك الحقائق الجزئية ؛ لان من يدرك الكل لابد له من ان يدرك اجزاءه على نحو من الانحاء . ولهذا كان ادراك الفيلسوف ابعد واعمق من ادراك العالم : انه يرى الحقائق الجزئية في قلب الحقيقة ، تهبها مضمونها وثراءها .

ـ ٤ ـ

من هذا يتضح لنا ، ان « الفلسفة » في النظرة العادية فقدت معناها ؛ وان الاشتغال بها اصبح عبثا في عبث . ومتى عرفنا ان هذه النظرة هي نظرة برنشفيك ، امكننا ان نتساءل : كيف قدر لصاحب هذه النظرة ، ان يضيع وقته في تاليف كتابه الذي مهد له بهذا المدخل ؛ وهو يقع في اكثر من سبعمئة صفحة من القطع الكبير ؟! ولكن برنشفيك لايلبث ان يقدم لنا الجواب عن تساؤلنا ؛ فيقول : « لاشك انه يمكننا في مجال النظر ، حيث يكفي الحساب والتجربة لتحديد الحقيقة ، ان نؤيد تاييدا دقيقا ، ان « الوعي » ليس له بفسحته التي يتضمنها الا مدى غير مباشر ، والا فائدة استرجاعية . اما على صعيد الحياة العملية ، فمن المؤكد ، ان الامر على هذا النحو ، على هذا الصعيد ، يفصل « الوعي » في الواقع ، بين نحوين من العمل ، متضادين تضادا جذريا : نحو يمتد

فيه ما ياتي اما من الخارج او الماضي ، بعطالة الاندفاع العضوي او الايحاء الاجتماعي ؛ ونحو آخر ياتي فيه الاستقلال الذاتي للتفكير ، حاملا للكائن العاقل حرية مستقبلـه الخاص به . ومن تقابلهما لاينتج اطلاقا مجرد فسحة في تطور الفرد والمجتمع ، بل انفصام عنيف في التوازن ، يكاد يحطم اللائحة القديمة للقيم الاخلاقية والدينية ، تحطيما يؤدي الى ردود فعل عنيفة ؛ مثل الذي انتهى الى قضية سقراط وموته(٤) » .

ومن هذا نجد ، ان « للفلسفة » في نظر برنشفيك ، وظيفة في مجال العمل ، غير وظيفتها في مجال النظر . وهذه الوظيفة هي تحطيم القيم الاخلاقية والدينية القديمة ، ووضع قائمة جديدة من هذه القيم ، بدلا منها . وهنا نقول : ان الامر في مجال العمل لايختلف عنه في مجال النظر ؛ لان تحطيم القيم الاخلاقية والدينية القديمة ، ووضع قائمة مـن القيم الاخلاقية والدينية مكانها ، لابد له من ان يفترض هذا الاطار الكلي الذي تحدثنا عنه ، والذي تحدث فيه عملية التحطيم من ناحية ، وعملية الانشاء من ناحية اخرى ، صحيح ان هذا يحدث في التصور ؛ غير انه يجب علينا ان لاننسى ، ان التصور هو فـي نهاية الامر ، وليد الحقيقة الاولى ، صيرورة او وجودا ، مهما كان نوعه .

ولكن هذا يحتاج الى مفهوم الزمان ؛ ولاسيما الحاضر الذي يحدث فيه العمل ، والذي يفصل بين الماضي والمستقبل . فما ياتي من الماضي يمثل عطالة الاندفاع العضوي او الايحاء الاجتماعي ؛ في حين ان ما ياتي من المستقبل يمثل الاستقلال الذاتي للتفكير ، وما يتضمنه من حرية الكائن العاقل في صنع مستقبله . ومن تقابل الماضي والمستقبل ، ينتج انفصام التوازن العنيف الذي يودي بلائحة القيم القديمة ، ولكن ، لماذا ؟ ـ من اجل قيـم جديدة ! ولماذا كانت الحاجة الى قيم جديدة ـ لان الوجود المشخص قائم ابدا ، ولان صيرورته انتهت الى وضع اصبحت معه لائحة القيم القديمة غير صالحة ، وهذا يعني استمرار العمل في الزمان ، الذي هو زمان الوجود المشخص ؛ وان العمل ـ شانه شان العلم ـ لايمكن ان يقوم الا بافتراض الوجود المشخص ، الا بافتراض صيرورته .

وهكذا نجد دائما ، ان « موضوع » الفلسفة يطالعنا باستمرار ؛ وان كل مايعود الى العمل مرتبط به ؛ كما ان كل مايعود الى النظر مرتبط به ، كما راينا . وهنا نجد ايضا ، ان رجل الاخلاق ورجل الدين يختلفان عن الفيلسوف : فهما يقتصران على الحقائق الاخلاقية والدينية ، بما هي حقائق جزئية ؛ في حين ان الفيلسوف وحده هو اشمل افقا ، وابعد

(٤) المصدر المذكور ، ص ١٣ .

نظرا ؛ فهو وحده الذي يربط الحقائق الجزئية بالحقيقة الكلية ، التي هي حقيقة الكل المشخص ، الحقيقة كاملة التشخيص .

وههنا لابد لنا من ان نضيف : انه اذا كانت مهمة « الفلسفة » هي وعي الطابع الفكري للتقدم البشري في العلم والاخلاق والدين ، كان معنى هذا رد يقين كل من العلم والاخلاق والدين ، الى يقين « الفلسفة » .

ونحن نسلم بهذا كل التسليم ؛ ولكننا لانسلم به من حيث أن الفلسفة هي « فلسفـة » التفكير ـ كما يقول برنشفيك ـ وانما من حيث أنها ذات « موضوع » ترجع اليه ؛ فيكون معيارا لكل تفكير (لان التفكير ذاته ، ليس في رأينا ، هو نهاية المطاف وحده في اليقين .

❋

وهكذا نجد أن التصور العام « للفلسفة » لايمكن الاخذ به . ولكن الاكتفاء بمناقشة هذا التصور لن يكون مقنعا للكثيرين . ولهذا لابد لنا من الوقوف عند « الفلسفة » اليونانية من ناحية ، وعند « الفلسفة » الاوروبية الحديثة من ناحية اخرى ، لنضيف مناقشات جديدة الى المناقشة العامة ، عسانا نبلغ بذلك المراد .

كانت « الفلسفة » اليونانية تتصور العالم كما تتصور الاشياء الجزئية ؛ بل ان العالم هو جملة الاشياء الجزئية ، واذا كان لها من وحدة ، فهي وحدة المبدأ الكائن وراءها ؛ وهو مبدأ مجرد من صنع العقل ذاته ! فهناك « الفيلسوف » وقبالته « العالم » الذي هو موضوع تاملاته . ولكنه العالم الذي ينحل الى هذا الشيء أو ذاك ، والذي لا يصبح وحدة ، الا حينما يتحول الى وجود ، لا الوجود المشخص الذي يفرض نفسه علينا ، بل الوجود المجرد ، فكرة الوجود ، بما هو تجريد من هذه الاشياء الجزئية ذاتها .

وهكذا فهمت « الفلسفة » اليونانية الوجود فهما مجردا ، بحيث اصبح ما يصدق على جملة الاشياء الخارجية وغير الخارجية . وقد جعلت من هذه الكلية مرجع الوجود ؛ في حين ان الوجود ـ بمعناه المشخص ـ هو مرجعها الحقيقي ؛ لانه لا يمكن فهمها من دونه : فكلية الوجود لديها هي ما يصدق على الاشياء تجريدا ، من حيث هي جملة من الافراد بصفة واحدة ؛ في حين ان كلية الوجود الحقيقية هي وحدته ، قبل ان يجزئه

التجريد الى موجودات فردية ؛ وما سند هذه الكلية الثانية غير الكلية الاولى ؛ اذ انه لو لم تكن كلية الوحدة ، لما كانت كلية الافراد ؛ ولو لم تكن الكلية المشخصة ، لما كانت الكلية المجردة !

وهذا الكلام يصدق على أرسطو صدقا كاملا ؛ فهو قد ميز بين « موضوع » الفلسفة وموضوعات العلوم الجزئية تمييزا قاطعا . ولكنه ظل في حدود التجريد ، غافلا عن ان التجريد نوع من التجزيء ، والحقيقة ، اننا اذا تتبعنا ارسطو ، ولا سيما في كتابه « ما بعد الطبيعة » ، وجدنا امثلته كلها ماخوذة من الحياة اليومية والعلوم الجزئية ؛ مما يجعلنا نشعر أنه لا يميز بين موضوعات العلوم الجزئية و « موضوع » الفلسفة ؛ بل كنا على يقين من انه يفهم بالمعرفة الكلية ، ما يصدق على جملة الافراد ! وعبارته الشهيرة « لا علم الا بالكليات » أصدق مثال على ذلك .

ولكن النظرة اليونانية ، حينما تصورت ان وراء هـذه الاشياء الجزئية ، فكرة كلية تنظمها ، هي فكرة « الوجود » ، خطت خطوتها من الحقائق الجزئية (الاشياء) الى الحقيقة الكلية (الوجود) ، تماما كما يفعل العالم الحديث ، حينما يعمم مشاهداته الجزئية في قانون عام . وليتها تابعت هذا المنطق حتى نهايته ؛ فعدت الوجود فكرة معممة من الاشياء ؛ ولكنها ابقت للوجود وجوديته المشخصة من ناحية اخرى ؛ فاستعملته بمعنيين : الوجود في الاذهان والوجود في الاعيان ؛ واخذت تنتقل من هذا المعنى الى ذاك ، هي وورثتها الذين اتوا من بعدها ، من دون ان تشعر بان انتقالها غير مشروع ؛ فطرحت المسائل الزائفة ؛ واعتقدت بالحلول الزائفة ! وكانت بين هذه الاشياء ، وواحدة منها ، ذات الفيلسوف ، بما هي حقيقة جزئية هي الاخرى ؛ اي بما هي نفس حالة في جسد ، ولكنها كانت من الناحية الفلسفية محذوفة لا ينظر اليها ؛ لانها ليست شيئا في «موضوع» الفلسفة ، واذا كان لا بد من دراستها ، فقد كانت تدرس بما هي نفس ؛ اي بما هي جوهر مستقل ؛ وهي في هذه الحال ، جزء من الكائن الانساني .

والحقيقة ، فقد فهم « فلاسفة » اليونان بالامور الروحية ، كائنات مستقلة على غرار الاشياء المادية ؛ فتكلموا على نفوس نبات وحيوانية وانسانية وعقول مفارقة ؛ فاقاموا بعملهم هذا ، المجردات مكان المشخصات الوجودية . وبذلك خلطوا بين المعاني الحقيقية والمعاني المجازية ؛ وكان من نتيجة ذلك ، ان تناول خلطهم الوجود ذاته ؛ فاصبح هذا الوجود مجردا ذهنيا ! وليتهم وقفوا عند هذا الحد ؛ اذ انهم غفلوا عن ذات الفيلسوف التي هي في اصل التفكير في الوجود ؛ فاهملوها كان ليس لها وجود ؛ فاصبح الوجود موضوعا امام « ذات » ليس لها نصيب من الوجود !

ولهذا لم يكن لدى « الفيلسوف » اليوناني فرق صحيح بين العلم والفلسفة . وبهذا الصدد يقول مؤرخ « الفلسفة » اليونانية ، شارل فرنر : « وقد خلق الفكر اليوناني العلم مستقلا عن الظروف الخاصة كلها ، وعاما ، وعقليا خالصا ؛ لانه اظهر حرية الفكر اول مرة . فالعلم الشرقي كان مجموع الطرائق العلمية . ويمكننا ان نرى ذلك في الآثار التي حفظت عنه . فحيثما كان الامر متعلقا بالنقوش البابلية ، أو باوراق البردي المصرية ، فاننا لا نجد امامنا أكثر من مشاهدات تجريبية كانت استجابة الى بعض المسائل العملية . أما التأمل العقلي الخالص فلا نجده أبدا . وقد شعر اليونان أنفسهم بالاختلاف القائم بين علمهم المتجرد عن الاغراض ، والمعرفة النفعية التي سبقته ؛ مهما كان احترامهم للحكمة الشرقية ، وقد قال ارسطو كسين ـ تلميذ ارسطو ـ في بحثه عن الحساب : لقد كان فيثاغورس أول من جعل هذا العلم يتجاوز حاجات التعامل . والحقيقة ، ان فيثاغورس هو الذي برهن على صحة النظرية الشهيرة التي تحمل اسمه ، او التي ادت الى نشوء الهندسة بصفتها علما عقليا . وقد قابل افلاطون في فقرة شهيرة جدا من فقرات « الجمهورية » ، بين الفكر اليوناني المتعطش الى المعرفة ، والفكر الفينيقي والمصري المتعطش الى الربح . ويتكلم ارسطو في مطلع « ما بعد الطبيعة » على الفرح الذي يناله من المعرفة ذاتها ، بصرف النظر عن كل منفعة ؛ ويعبر تعبيرا قويا جدا ، عن الصفة المميزة للفكر اليوناني ، حينما يقيم تمييزه الشهير بين العلم ومجرد المعرفة الاختبارية . ان هذه المعرفة هي معرفة الاشياء الجزئية ؛ وهي تدلنا على الحادث لا على علته . اما العلم فهو معرفة ما هو كلي ؛ وهو يعطينا العلة والسبب . كذا هو الاختلاف بين اليونان والشرق : فالفكر الشرقي هو المعرفة الاختبارية في خضوعها للاهتمامات النفعية ؛ والفكر اليوناني هو العلم المنزه عن الاغراض ، والذي يحتفظ بقيمته الكلية . وعلى هذا النحو ، حينما تصور اليونان العلم على انه متجرد كلية عن الاغراض ، استطاعوا أن يرفعوا العلم الملكي ، أعني الفلسفة ، الى مرتبة الكمال ، على نحو من الانحاء ، من دون أن يكتفوا بخلقها »(٥) .

---

(٥) راجع ترجمتنا لكتاب شارل فرنر : الفلسفة اليونانية ، ص ٢٢ ــ ٢٣ ، دار الانوار ، بيروت ١٩٦٨ .

واذا نحن دققنا النظر في هذا الكلام ، وجدنا ان صاحبه يعقد موازنة بين العلم الشرقي والعلم اليوناني ؛ ليقول لنا : ان اولهما مقترن بالمنفعة والربح ؛ وان ثانيهما كلي متزه عن الاغراض . والى هذا الحد يمكننا ان نتقبل كلامه ، على الرغم من اننا لا نعرف بالضبط حياة الشرقيين العقلية في ذلك العصر . ولكننا حينما نقرأ العبارة الاخيرة ، ونجد ان الامر يتعلق بالفلسفة ، هذا العلم الملكي كما يقول ، لا يمكننا أن نمضي معه الى حيث يريد ؛ من ان ما اتي به اليونان كان هو الفلسفة بمعناها الحقيقي ؛ وانما ما اطلقوا هم انفسهم عليه اسم الفلسفة ؛ وهو لا يختلف كثيرا عن العلم ، كما رأينا . وهكذا نلاحظ انه ما من تمييز واضح بين العلم والفلسفة . ونحن لا نعتقد ان شارل فرنر هو المسؤول عنه ؛ فهو مؤرخ « للفلسفة » اليونانية ؛ وقد كان امينا في عرضها ، ولكن المسؤولين عنه هم « فلاسفة » اليونان انفسهم ؛ فهم لم يكونوا يفرقون بين العلم والفلسفة . وهذا هو الذي جعلنا نقول : ان الفلسفة لم تقم بعد ؛ وانها بحاجة الى اقامتها بادىء ذي بدء(٦).

قد يقال : لكن الفلسفة ليست هذا فقط ؛ بل انها الإطبيعي (الميتافيزيقا) ايضا ؛ وهي التي جعلها ارسطو بحثا عن العلل الاولى ، أو المبادىء الاولى . وهذا ما يشير اليه شارل فرنر حينما يقول : « ... فان الفلسفة بما هي علم الفكر ، تبقى نظرا خالصا الى الامور الخالدة حتى الابد ، وقد كانت هي التي عبر عنها اليونان على الاخص ، اعني علم ما بعد الطبيعة لا علم الطبيعة . لقد عرف الفكر اليوناني ، بعد محاولاته النظرية الاولى ، الباحثة عن المبدأ (الاول) ، في واحد من العناصر المادية ، ان الجوهر الحقيقي للاشياء ، هو المبدأ الموجود في الانسان ، اعني الفكر . لقد عرف ان الخير الذي نسمي اليه ، اعني العدالة ، هو في أصل العالم ، الذي يخضع لقانون معين من التناسق . وقد بلغ الفكر اليوناني ، عندما وسع هذه الفكرة ، مستوى لم يتجاوزه أي فكر ، بمذهبي افلاطون وارسطو ؛ فاعطى على الدوام ، الانموذج المحتذى لاعمق معرفة واصحها»(٧) .

وهكذا نلاحظ ، ان الفلسفة اصبحت علم الفكر ، الذي عبر اليونان عنه ، بعلم ما بعد الطبيعة الباحث عن المبدأ الاول بالعقل . ولهذا استحال « موضوع » الفلسفة الى جملة من المبادىء العقلية . ونحن بدورنا نستطيع أن نرسم اشارة استفهام حول قيمة هذه المبادىء العقلية ؛ فهل هي ذات قيمة يقينية ، اذا فكرنا وفقا لها ؟ لقد وجد ارسطو ،

---

(٦) كتابنا : دراسات فلسفية ؛ محاولة ثورة في الفلسفة ، دار الانوار ، بيروت ١٩٧٣ .
(٧) شارل فرنر : المصدر المذكور ، ص ٢٣ ــ ٢٤ .

ان مبادىء المعرفة تتسلسل ، حتى تصل الى مبدأ أول تستند اليه جميعاً ؛ وهو مبدأ أول لا بد من التسليم به ، لاقامة صرح المعرفة ، ولكن صرح المعرفة لا يمكن الركون اليه ، لمجرد اعتماده على هذه المبادىء ، أو هذا المبدأ الاخير ؛ لان العقل لا يمكن أن يكون أساس الوجود ؛ بل ان العكس هو الصحيح ؛ فالوجود هو الذي يمكن أن يكون أساسا للعقل ، لا الوجود المجرد الذي هو من انشاء العقل ؛ بل الوجود المشخص ؛ أعني الوجود في صيرورته والصيرورة في وجودها . فمن هذه الحقيقة الكلية ، استقى العقل مبادئه ، وفيها وجد تطبيقاته كلها[٨] .

وهكذا نجد ان موقف « الفيلسوف » اليوناني شبيه بموقف العالم الحديث : فكما ان الموضوع العلمي يحد العالم ؛ كذلك فـ « الموضوع » الفلسفي يحد الفيلسوف . ولكن موقف الفيلسوف من « موضوع » فلسفته ، ليس شبيها بموقف العالم من موضوع علمه ؛ لان موضوع العلم جزئي ؛ في حين ان « موضوع » الفلسفة كلي ؛ وكليته ليست كلية مجردة ، مثل كلية القانون العلمي ؛ لان الكلية المجردة ليست كلية على الحقيقة ؛ فهي في رأينا تنطوي على تناقض في الحدود ؛ لان التجريد تابع للتجزيء ، ان لم نقل انه نوع من التجزيء ! ومن ناحية أخرى ، ان العالم يقف قبالة موضوع علمه ؛ في حين ان الفيلسوف لا يقف من « موضوع » فلسفته ؛ فهو فيه ؛ اذ ان « موضوعها » هو الكل في تشخصه الكامل . وواضح من هذا ، ان هذا الموقف ليس فلسفيا بالمعنى الصحيح للكلمة ؛ بل هو شبيه بالموقف العلمي ، وينطوي على خطأ مبدئي خطير ، لا بد من تخليص الفلسفة منه . وهذا ما نحاول التنويه به في هذا البحث .

- ٧ -

ويرتبط بهذا التفكير العلمي في « الفلسفة » اليونانية ، نوع آخر من التفكير ، يمكننا أن ندعوه فرضيا . وبهذا الصدد ، يصف لنا برترند رسل الفكر اليوناني ، فيقول : « أما بالنسبة الى طبيعة العالم وبنيته ، فان هناك افتراضات مختلفة ممكنة . فالتقدم في الإطبيعي (الميتافيزيقا) ، بقدر ما كان قائما ، كان يعتمد على تهذيب تدريجي لهذه

---

(٨) راجع مقالاتنا في مجلة المعرفة الدمشقية : الفحص عن مبادىء التفكير (ايلول ١٩٧٦) ؛ الفحص عن مبدأ الهوية (تشرين الاول ١٩٧٦) ؛ الفحص عن مبدأ العلة الكافية (تشرين الثاني ١٩٧٦) .

الافتراضات كلها ، وتنمية تضميناتها ، واعادة صياغة كل منها ، لمراعاة الاعتراضات التي يجادل بها انصار الافتراضات المعارضة . فتعلم تصور العالم وفقا لكل من هذه المذاهب ، هو بهجة خيالية ، وترياق للنزعة الوثوقية . وفضلا عن ذلك ، فاننا حتى لو لم نستطع البرهان على اي من هذه الافتراضات ، تظل هناك معرفة حقيقية في اكتشاف ما هو متضمن في جعل كل منها متماسكا مع ذاته ، ومع الوقائع المعروفة . ويمكننا ان نقول الآن : لقد كانت الافتراضات التي سيطرت على الفلسفة الحديثة ، افتراضات كان اليونان فكروا فيها تقريبا ؛ فابداعهم الخيالي في القضايا المجردة ، يمكن امتداحه بقوة ، امتداحا عاليا جدا »(٩) .

وهذا يعني ، ان الفكر اليوناني كان قائما على اساس من الافتراضات المختلفة . بيد ان التفكير الافتراضي لا يعمل الا في مجال الجزئيات ؛ لان الجزئيات وليدة الصيرورة ، والصيرورة تغير كما لا يخفى ؛ وتغيرها يعني زوال جزئيات او صفات لهذه الجزئيات ، وحلول جزئيات اخرى ، او صفات اخرى لها ، مكانها . والتفكير في الجزئيات او صفاتها ، تفكير علمي كما راينا . وهذا يؤكد الطابع العلمي لتفكير « فلاسفة » اليونان ، بصرف النظر عن صحته او عدم صحته . اما التفكير في الكل ، ولا سيما الكل المشخص ، فلا يمكن ان يكون افتراضيا بحال من الاحوال ؛ لانه قائم باستمرار وراء الاجزاء والجزئيات، كائنة ما تكون ! وإذا كان التفكير الفلسفي لا بد له من ان يتعلق بالكل ، كان لا بد لنا من ان نرى بوضوح ، الى اي حد يبعد التفكير « الفلسفي » عند اليونان ، عن الفلسفة الصحيحة .

وهذا ينتهي بنا الى رأي قد يصدم دارسي « الفلسفة » ؛ ولا سيما اولئك الذين تعودوا ان يخلعوا شيئا من القداسة على الفكر اليوناني ، او على ما عرف بالمعجزة اليونانية . والحقيقة ، اننا نعتقد ، ان « الفلسفة » اليونانية ، بتياراتها جميعا ، لم تستطع ان ترى الوجود المشخص « موضوع » الفلسفة ، رؤية واضحة ؛ وانما كانت تبصر في كل مرة ، جانبا مجردا من جوانبه ، من دون ان تتمكن من مواجهة ما تراه ، على انه جزء من الكل المشخص ؛ ومن دون ان تفطن الى ان واجبها هو البحث عن الكل وراء اجزائه ،

---

(٩) برترند رسل Bertrand Russel : تاريخ الفلسفة الغربية A History of Westerm Philosophy ؛ الطبعة الثالثة ، ص ٥٧ ، منشورات جورج الن واونون ، لندن ١٩٤٨ .

وعن المشخص وراء مجرداته . ولهذا نستطيع ان نقول مطمئنين : ان « فلاسفة » اليونان اتخذوا موقفا من الوجود ، أو من الكل ؛ ولم يتخذوا موقفا « في » الوجود ، او « في » الكل . وهذا طبيعي بالنسبة الى من ينطلق من الجزئيات ، او من المجردات .

وهكذا يمكننا ان نرى في « الفلسفة » اليونانية « فلسفة » موضوعية ، تتصور الوجود موضوعا قابلا للتامل والتحليل ، في سبيل تجريده وتحويله الى مفهومات ومبادىء . أمـا الذات ـ ذات الفيلسوف المتامل ـ فكانت تضعها بالتجريد ، في عالم مفارق ، في خارج الوجود ؛ لتتامل « موضوعها » الذي استحال الى موضوع عقلي ، ومن هنا لم يكن غريبا ـ كما قلنا ـ ان تنتهي « الفلسفة » اليونانية الى نتائج شبيهة ـ في احسن حالاتها ـ بنتائج العلوم المختلفة . ولكنها كانت موضوعية خيالية . وهذه الصفة تصدق عليها تماما ، على الرغم مما يبدو من تناقض بين الحدين : موضوعية وخيالية ! وتفسير ذلك ، ان « الفيلسوف » اليوناني كان يخلق من ذاته الواقعية ـ الوجدان ـ ذاتا مجردة ، يجعلها تحوم حول العالم ، وتتامله ؛ وتتامل معه ذاتها الواقعية التي ظلت لاحقة به . وهذا ليس خطا في التصور ؛ ولكنه خطا في التفلسف ، من حيث أنه يعامل الكل معاملة الجزء ، وينصب المجرد مكان المشخص : انه يكتفي بالتجريد وحده حاكما مطلقا في عالم الحقيقة !

ولكن الفيلسوف لا يستطيع ان يغادر الوجود ؛ لان الوجود هو دائما الوجود المشخص . واذا كان الوجود المشخص هو الكل ، لم يكن باستطاعة الفيلسوف ـ شانه شان اي انسان ـ ان يغادره ، ليتامله من خارجه ، كما يتامل الموضوع الجزئي ، مادام هو ذاتـه جزءا منه . ومن هنا كانت عملية التجريد التي يلجا اليها ، فيجرد بها ذاته من الوجود المشخص خيالا ، لكي يضعه امامه تصورا ، كما يوضع الموضوع الجزئي ؛ ويبدا بتامله وتحليلـــه .

وهذا ما دعانا الى ان نرى شبها واضحا بين نظرة اليونان « الفلسفية » ونظرة العلم ؛ والى ان نرى في « فلاسفة » اليونان الآباء الشرعيين للعلوم الوضعية ؛ على الرغم من انهم كانوا يسمون الى اقامة العلم الكلي . ومن المؤسف انهم فهموا الكلي فهما مجردا ؛ اي ما يصدق على كل الافراد ، لا فهما مشخصا ، اي ما يصدق على الكل الواحد السابق على كل أجزائه .

وهذا لا يصدق فقط على العلم الذي برز لدى الاوربيين ؛ بل يتعداه الى بذوره الاولى التي ظهرت لدى اليونان انفسهم ، في أواخر حضارتهم ، ولاسيما في متحف الاسكندرية ؛

ولدى علماء العرب من بعدهم ، الذين تأثروا تأثرا بعيدا بالثقافة اليونانية ، ولم يمنعهم من اخذها كاملة سوى دينهم . والحقيقة ، لقد عد العرب اليونان اساتذتهم ؛ فلم يشقوا لهم عصا الطاعة الا في امور الدين . وبهذا الصدد يقول دي لا سي أوليري : « لم يكن الكتاب اليونانيون الذين تأثر بهم العالم الشرقي هم الشعراء والمؤرخون والخطباء ؛ بل كانوا بوجه خاص ، العلماء الذين الفوا في الطب والفلك والرياضيات والفلسفة ؛ أي هذا النمط من التفكير العلمي ، الذي لا يتبادر دائما الى الذهن في أول امره ؛ عندما تتحدث عن الادب اليوناني القديم . ففي العصر الذي ورث فيه العرب ثقافة اليونان الاقدمين ، كان الفكر اليوناني منصرفا الى العلم بوجه خاص ؛ وكانت الاسكندرية حلت محل أثينا ؛ وكانت الثقافة الهلينية ذات نزعة أقرب ما تكون الى النزعة الحديثة(١٠) » .

وهذا يعني ، أن العرب تأثروا بعلوم اليونان و « فلسفتهم » . ولكننا بينا ان « فلسفة » اليونان لم تكن تخرج في روحها عن روح العلم ؛ مما يجعلنا نقول : ان العرب تأثروا بروح اليونان العلمية التي كانت سائدة في ما يسمى بالعلم و « الفلسفة » معا . وهذا ينتهي بنا الى القول : ان نظرة اليونان لم تكن فلسفية بالمعنى الصحيح للكلمة ؛ وانها كانت تنطوي على خطأ اصيل ، يخلط بين العلوم الجزئية والعلم الكلي .

- ٨ -

واما « الفلسفة الاوربية الحديثة » ، فقد تداركت بعض خطأ « الفلسفة » اليونانية ؛ ومنحت الذات حق المواطنة في عالم الفلسفة . وقد كان ذلك ، حينما حاول ديكارت اقامة كل يقين على يقين الذات: أنا أفكر فأنا اذن موجود.وبذلك اتخذ موقفا ذاتيا مناقضا للموقف الموضوعي الذي اتخذته « الفلسفة » اليونانية ؛ وجعل حقيقة العالم الموضوعي مشروطة بحقيقة الذات المفكرة . ولكنه اذ فعل ذلك ، جعل الوجود متوقفا على الفكرة(١١) ؛ ولم يثبت في هـــذه المرحلة غير وجود ذاته . أما وجود جسده فظل أمرا مشكوكا فيه ، الى ان أثبت في المرحلة الثالثة من مراحل « فلسفته » ، وجود العالم الخارجي الذي عد جسده جزءا منه .

(١٠) دي لا سي أوليري : علوم اليونان وسبل انتقالها الى العرب ، ص ١ ــ ٢ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٢ .

(١١) ديكارت : تأملات في الفلسفة الاولى ، الطبعة الثانية ، ص ٧٣ ، مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٥٦ .

وهكذا اكتسبت الذات حق المواطنة في عالم الفلسفة . ومنذئذ «الفلاسفة» يولونها اهتمامهم، بيد انهم لم يكونوا متفقين في أوليتها ؛ فبعضهم أكدوا اوليتها على الواقع ؛ وهم المثاليون ؛ وبعضهم أكدوا أولية الواقع عليها ؛ وهم الوقعانيون . وقد ظل النزاع قائما بين الفريقين ؛ فبلغ اشده حينما أتى هيغل يعلن أن كل شيء فكرة ؛ وان الفكرة المطلقة هي الاصل الذي صدر عنه كل شيء ؛ حيث تصبح الموضوعية موضوعية معطاة للذات ، وموجودة بوجود مباشر من اجلها(١٢) .

ولكن ماركس ما لبث أن اتخذ موقفا مناقضا ؛ وأعلن ان كل شيء مادة ؛ وان الفكر ذاته انعكاس لها ؛ فليست الفكرة صانعة العالم الواقعي ؛ بل ان المثالي على العكس من ذلك ، هو العالم المادي وقد عكسه العقل وترجمه الى صور فكرية(١٣) .

وهكذا بدأ ديكارت هذه البداية الجديدة ؛ وهو يبغي ان يقطع صلة فكره بالفكر الفلسفي القديم . وما لبث أن تبعه « فلاسفة » أوربا المحدثون في ذلك ؛ وان كان هذا الاتباع مختلف النزعات الفردية ؛ ولكن ، يمكن تصنيفه في نزعتين كبيرتين : المثالية والوقعانية . وبهذا احتفظت « الفلسفة » الاوربية الحديثة بنزعة فردية وذاتية ، ظهرت ظهورا واضحا، في بعض أجزاء الفلسفة ، مثل نظرية المعرفة ، وعلم الاخلاق ، والسياسة(١٤) .

وهذا يعني ، ان مبدأ الذاتية يقتصر على بعض « الفلاسفة » دون بعض ، بل كان مبدأ عاما لم يخل من استثناء ، وقد رأى شارل فرنر ، ان هذا المبدأ يرجع الى الديانة المسيحية ؛ ففي ظل تاثيرها ، اتجهت « الفلسفة » الحديثة هذا الاتجاه . يقول : « لقد عددنا الفلسفة الحديثة وكأنها أخذت من المسيحية مبدأ الذاتية الذي وهبها طابعها الاصيل، واختلافها العميق عن الفلسفة اليونانية . لقد كانت هذه الفلسفة تأملا للانسان في العالم ؛ فقد جهدت في معرفة أسباب الاشياء ، وفي صياغة مفهوم عام عن العالم . ولكن الفلسفة الحديثة كانت بدلا من ذلك ، تأملا للانسان في الانسان ذاته ؛ فنظرت اليه على أنه احق بالاهتمام من العالم باكمله . وحينما درست هذه الفلسفة النفس الانسانية ، نزلت الى اعماق النفس ؛ فادركت ماهية الانسان على انها حريته(١٥) » .

---

(١٢) هيغل: علم المنطق La seience de la logique، ج ٢ ، ص ٥٤٧ ، منشورات اوبييه ، باريس ١٩٤٦ .

(١٣) راس المال Capital ، ج ١ ، ص ١٩ ، من الترجمة الانكليزية ، دار النشر باللغات الاجنبية ، موسكو ١٩٥٤ .

(١٤) برترند رسل : المصدر المذكور ، ص ٥١٣ ــ ٥١٤ .

(١٥) شارل فرنر Charles werner : الفلسفة الحديثة La philosophie moderne - منشورات بايو ، باريس ١٩٥٤ .

وهنا ايضا نجد طابع الجزئية والتجريد ، الى جانب الطابع الديني . فـ « الفلسفة » الحديثة جعلت الانسان محور تفكيرها ، وهو موضوع جزئي ، كما لا يخفى ؛ وبما أن الانسان الذي فكرت به ، كان في نظرها قائما بذاته ، فقد فصلته عن العالم الذي يعيش فيه ؛ وهذا هو التجريد بعينه . ولعل هذا ما قصد اليه برترند رسل حينما قال : « لقد اثرت التصورات التي ادخلها العلم في «الفلسفة الحديثة تاثيرا عميقا . فديكارت الذي كان مؤسس الفلسفة الحديثة بمعنى من المعاني ، كان هو ذاته من مبدعي العلم في القرن السابع عشر . ولابد لنا من أن نقول شيئا عن المناهج والنتائج في علم الفلك والفيزياء ، قبل ان نتمكن من فهم الجوالذهني للزمن الذي بدات فيه الفلسفة الحديثة(١٦) » .

وهذا يعني ، ان « الفلسفة » الحديثة ، والعلم الحديث صدرا عن روح واحدة ؛ حتى تمكن هذا من التاثير ، بتصوراته ، في تلك . وهذا يبدو بوضوح أكبر ، اذا عرفنا ان الكثيرين من « الفلاسفة » المحدثين ، كانت لهم مشاركاتهم المختلفة في اقامة صرح العلم الحديث . وكل هذا يعني بالاضافة الينا ، أنه لم يكن هناك تمييز قاطع بين الفلسفة والعلم ؛ مما يعني ، أن الفلسفة بمعناها الصحيح ، لم تقم بعد .

ولكن ما نريد أن نلح عليه كل الالحاح ، هو ان ديكارت ، بادخاله مبدأ الذاتية في «الفلسفة» خلق انفصاما اساسيا بين مذاهبها ، وسيرها في اتجاهين كبيرين : اتجاه يعطي الاولية للذات ، وآخر يعطي الاولية للواقع . ولكن القول بالذات من ناحية ، وبالواقع من ناحية اخرى ، يعني الجزئية ؛ لان كلا منهما يحد الآخر ، والمحدود جزئي . ومتى سلمنا بان هذا « موضوع » الفلسفة ، كان لابد لنا من التسليم ايضا ، بان « موضوع » الفلسفة لا يختلف عن موضوعات العلوم الجزئية . وهنا لابد لنا ان نشير الى أن منح الذات الاولية على الواقع ، أو منح الواقع الاولية على الذات ، قائم على اساس افتراضي بحت ؛ وهو اساس يجعل الفلسفة تفقد طابع اليقين الذي لا يمكن لها ان تثير اهتمامنا من دونه .

خاتمــة

مما تقدم يمكننا ان نخرج بنتيجة خطيرة ؛ وهي ان الذات عنصر ضروري في « موضوع » الفلسفة . والحقيقة ، اننا لا نستطيع تجاهله كما فعلت « الفلسفة » اليونانية ؛ ولا يمكننا ان نتصوره خارج « موضوع » الفلسفة ، كما فعلت « الفلسفة » الاوروبية الحديثة ،

---

(١٦) المصدر المذكور ٤ ص ٥٤٧ .

ولهذا لابد لنا ان نعده جزءا من هذا « الموضوع » قائما فيه بالذات ؛ من حيث ان هذا « الموضوع » هو الحقيقة كاملة التشخيص .

وهذا يعني ، ان « الفلاسفة » في بلاد اليونان قديما ، وفي اوربا حديثا ، بدأوا بدايتين خاطئتين في الفلسفة ؛ وان بدايتيهما ادتا الى هذه المذاهب التضاربة المتناقضة ، التي انتهت قديما الى الشك واللاأدرية ؛ وانتهت حديثا الى نزعتي النسبية والايمانية .

بيد ان الامر لم يقف عند هذا الحد ؛ فقد كان لابد للجزئية والتجريد من أن يبقيا الفلسفة حتى عصرنا الحاضر ، مختلطة أسوأ اختلاط ، بمظاهر النشاط الانساني المختلفة ، كالعلم والدين والسياسة والاصلاح الخ ... وهذا مايدفعنا الى المطالبة بتحديد « موضوع » الفلسفة تحديدا دقيقا ؛ اذ ان هذا التحديد هو الذي سيخلص الفلسفة من التشتت والضياع اللذين تسبح بينهما . والحقيقة ، لقد ظلت « الفلسفة » حتى الان ، مرتبطة بالافراد ونزعاتهم الفردية ؛ من حيث هي نزعات متأثرة بروح البيئة والعصر؛ حتى لقد بات من المجمع عليه تقريبا ، ان الفلسفة عمل ذاتي من ناحية ، ويخضع لتأثير البيئة والعصر من ناحية اخرى .

ولكننا نخالف هذه النظرة مخالفة كلية ؛ ونعتقد ان للفلسفة « موضوعها » الثابت الذي لايتغير بتغير الذات المتفلسفة ، ولابتغير بيئتها او عصرها . صحيح ان المسائل تتغير بتغير الذات او البيئة او العصر ؛ ولكن هذه المسائل تظل اجزاء في « موضوع » الفلسفة ؛ ويجب علينا ان ننظر اليها من جهة علاقتها به وحده ، حينما ننظر اليها نظرة فلسفية . واذا كان « موضوع » الفلسفة ثابتا ، كان ما يتغير بتغير الذات ، او البيئة ، او العصر ، تعبيرا عن غنى هذا « الموضوع » الذي لاينفد .

لهذا اعتقدنا بان تحديد « موضوع » الفلسفة ، هو الذي سيخلص الدراسات الفلسفية من التشتت والضياع ؛ فتنفصل عن الاشخاص الذين انتجوها ؛ وان كان كل منهم يستطيع ان يضيف اليها امورا جديدة ؛ فيغنيها في حدود الاطار العام ؛ كما يحدث في العلوم المختلفة ؛ كما تنفصل عن البيئة والعصر ، فلا يؤثران في « موضوعها » الكلي ؛ ويقتصران في تأثيرهما هذا ، على طرح مشكلات جديدة ضمن اطارها الكلي ؛ كما تنفصل عن الدين والعلم والسياسة والاصلاح بما هي دراسات جزئية ؛ وان كانت تهتم بها من حيث هي اجزاء في كل ؛ اي من حيث كون موضوعاتها اجزاء من « موضوع » الفلسفة .

والحقيقة ، لقد ادى عدم تحديد « موضوع » الفلسفة ، الى ان فهم كل « فيلسوف »

منه شيئا مخالفا لما فهمه منه الآخر . وبما انهم انطلقوا من جزئيات ومجردات ، وردوا اليها جزئيات ومجردات أخرى ، وفق نظام اوليات رتبوه تبعا لما يبدو لكل منهم ؛ فقد توصلوا الى انشاء « فلسفات » متعددة مختلفة ؛ يمكن لكل « فيلسوف » جديد ، ان يضيف اليها ، في كل جيل وكل بلد ، « فلسفة » جديدة تضاف الى « الفلسفات » التي سبقتهـــــا .

واذا كان هذا هكذا ، كان طبيعيا ان تتعدد « الفلسفات » بتعدد البدايات الجزئية او المجردة التي انطلقت منها . ولكن الفلسفة لايمكنها ان تبدأ من بداية جزئية او مجردة، كائنة ماتكون ؛ لانها تتخلى بذلك عن « موضوعها » ، وتلبس لبوسا غير لبوسها ؛ اذ ان الجزئي من ناحية ، والمجرد من ناحية ، لابد لهما من ان يجدا اساسا في الكل المشخص، في الحقيقة كاملة التشخيص ، ليكونا حقيقتين يمكن الركون اليهما . فالفلسفة اما ان تبدأ من الكل المشخص ، أو لاتكون فلسفة على الاطلاق .

مقدمة الى دراسة الشخصية

ك . بلاتونوف

ترجمة : قاسم المقداد

عرض تاريخي موجز : (*)

كانت كلمة ، شخص Personne في اصلها تدل على القناع الذي كان يغطي به الممثل وجهه Persono . ثم تطور مدلولها ، فصارت تعني الممثل مضافا اليه الدور الذي يقوم بتمثيله : (شخص الملك ، شخص المتهم .. الخ ...) ، وفيما بعد امتد مفهوم هذه الكلمة الى العالم الداخلي للفرد .

وكانت الفلسفة وعلم النفس ، يشكلان دائما ، حلبة للصراع مابين المادية والمثالية فيما يتعلق بمفهوم الشخصية . فانقسم الاتجاه المادي الى تيارين : كرس الاول نفسه لمقارعة وجهات النظر المثالية حول الشخصية ، التي تعتبرها (المثالية) روحا من اصل الهي ، بدءا من الاشكال البيولوجية .

اما التيار الثاني فقد اتجه في الاتجاه نفسه ولكنه انطلق من الاشكال والاوضاع (السوسيولوجية) . وقد احتفظ التياران : النفسي والفلسفي اللذان يعودان الى ما قبل الماركسية ، بطابع وحيد الجانب وغالبا خداع .

ومع ذلك ، فقد كان التيار السوسيولوجي يلازم الحقيقة ، الى حد ما ، ويظهر نفسه على

* مترجم عن كتاب « الشخصية والعمل » ـ تأليف مجموعة من العلماء السوفييت ـ منشورات دار التقدم باللغة الفرنسية .

انه اكثر تقدمية ، واكثر اثمارا : ففي كنفه تشكلت مفاهيم الشخصية لدى مؤسسي الماركسية ، وفي كنفه ايضا ، يتطور علم النفس ، من الان فصاعدا . ولا يحتوي التيار البيولوجي ، في هذا الصراع ضد المثالية ، على لحظات تقل اهمية عن التيار الاخر ، تلك اللحظات التي تستحق ان يعيرها الانتباه . ولكن الاخطاء الماضية قد تعاظمت وتكاثرت لدى بعض ممثلي الفكر البورجوازي الحديث . ففكرة الاتحاد بين ماهو روحي وبين الشخصية، ترجع في اصولها الى افلاطون ، الذي يعتبر اساسا للفلسفة المثالية الحديثة المتعلقة بالشخصانية Perosnnalisme . ويعتبر الشخصانيون ، بدءا من مؤسسي هذه المدرسة مثل الامريكيين ل. ب. بون ، و. ج رويس ، يعتبرون ان الشخصية جوهر فوق فردي Snpra - individuelle ، وحيادي ، ازاء الجوهر الفيزياتي بدلا من الجوهر النفسي للانسان .

ولايخفى هؤلاء الشخصانيون ، الطابع المثالي لهذه النظرية . ففي نظرهم ، يشكل الشخص (الجوهري) نواة تحيطها اجواء ، يمكن التعرف عليها تجريبيا : كالطبع، المزاج، القدرات، الخ ....

وهناك اتجاه آخر للشخصانية يرجع في نشأته الى مذهب الرواقيين اليونانيين حول قيمة الشخص ، ويمكن التعرف عليه في تعارض الانسان « التمتع بشخصية ما » مع « الانسان المعدوم الشخصية » . وهذا الامر ، مرتبط تماما ببعض وجهات النظر الفلسفية والسوسيولوجية المعادية عداء عميقا للماركسية ، والتي تميز بين « الشخص » و « الجمهور » .

ومن اللائق ان نشير الى ان وجهات النظر هذه قد اعتنقها نيتشه ، في مذهبه حول « الانسان الاسمى » ، واعتنقتها الفاشية بكليتها فيما بعد .

من الجلي ، انه في الحياة يمكن مصادفة شخصيات مبتذلة او شخصيات لامعة ، شخصيات متطورة بشكل كامل ، او بشكل متناغم ، وشخصيات صحيحة واخرى مريضة ، وبكلمة واحدة ، جميع انواع الشخصيات . وماندعوه عادة « بنقص الشخصية » هو ايضا ميزة من ميزات الشخصية (وفي بعض الاحيان احدى سماتها) يمكننا استشفاف المفهوم البيولوجي للشخصية منذ ابقراط ومدرسته . فبالنسبة لهذا الطبيب الفيلسوف المشهور ان اصل الامراض بما فيها الامراض النفسية ، هو النسبة التي تمتزج فيها الاخلاط الاربعة (الدم ، المخاط ، المرارة السوداء ، المرارة الصفراء) العضوية .

وقد اراد تلامذته ان يروا في هذا المبدأ سبب الاختلافات النفسية الفردية ، واصل مختلف الامزجة ، وقد اعطى (ايمانويل كانط) في وقت متاخر ميزة نفسية للامزجة الاساسية الاربعة . وسيطر خلطه بين مفاهيم المزاج Temperament والطبع Caractère، على الفكر ، فترة طويلة من الزمن .

وجاء (ايفان بافلوف) اخيرا ، ليضع مذهب الامزجة الاربعة على اساس تجريبي وعلمي مبينا ورابطا الامزجة بشكل تجريبي بمختلف نماذج الجهاز العصبي .

واليوم يظن السوفيتيان « كوفاليف ومياسيشتيف » ان باستطاعتهم تصنيف المفاهيم كافة ذات الصلة بقضية الترابط مابين المزاج والطبع في اربع زمر :

١ ـ تناقض المزاج مع الطبع .
٢ ـ البحث عن هوية المزاج والطبع .
٣ ـ مفهوم المزاج باعتباره عنصرا من عناصر الطبع .
٤ ـ مفهوم المزاج كطبيعة عميقة للطبع .

ونحن من جانبنا نعتقد ان (بافلوف) ، كان يعتبر ـ هو ايضا ـ علاقة المزاج من وجهة النظر المعرفة في الزمرة الثالثة . وقد صرح بافلوف هذا : « ان نمط النشاط العصبي العلوي يمثل حتما النشاط الموحد لقشرة الدماغ القريبة او قشرة انصاف كرات الدماغ الكبرى ، هذا النشاط يكون غريزيا ، اي ذا نمط عرقي ، يضاف اليه : ممارسة الحياة ، والعلاقات الانسانية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وهو يشكل الطبع الوراثي » .

لقد انساق بافلوف الى التعبير عن هذه الفكرة عبر نقاش جرى مع (ايفانوف سمولنسكي) الذي اراد ان يبين بان نمط النشاط العصبي العلوي كان مكونا من مجموع المزاج والطبع . وقد كذب بافلوف ، بشكل قاطع ، ابوة هذا الافتراض .

ان احيائية Biologisation الشخصية يعبر عنها (مباشرة او عن طريق الطبع) بالمزاج ، وقبل هذا ، وفي القرن السابع عشر صرح اليسوعي (غراسيان) بان الجسد والطبع يتحددان فيما بينهما بشكل دقيق . وقد اخذ الطبيب النفساني الالماني (كريتشمر) (١) ، وحاول تعريف سمات الشخصية بوساطة خصائص القانون الفيزيائي . واثبت الطبيب النفساني والقانوني الجنائي الايطالي (لامبروزو) ان « نمط المجرم الوراثي

---

(١) كريتشمر : ـ تشريح الجسم والطبع .

الذي ارادت له الطبيعة ان يرتكب الجريمة ، يجب التحري عنه ، على سبيل الاحتياط، عن طريق الدلائل (العلامات) الجسدية ، حين يكون هذا الجسد مهزولا او منهكا »(١) .

التيار الثاني في احيائية Biologisation الشخصية (تفسير الشخصية على اساس بيولوجي) ، مرتبط بالمذهب الخاطىء للنشاط المبكر ، ويرجع هذا المذهب في نشأته الى (سيغموند فرويد) الذي فسر جميع ظواهر الحياة النفسانية والاجتماعية للبشر بالميول الطبيعية شبه البيولوجية شبه الواعية ، وفي مقدمتها الغريزة الجنسية التسامية Sublmine (٢) . اما تلميذه (ادلر) فقد وضع الطموح الى السلطة محل الغريزة الجنسية ، على اعتبار انها ميزة ملازمة حيويا لكل انسان . والفرويدية بكل اتجاهاتها تتمتع بصفة عامة وهي اختيار الميول الطبيعية الحيوية الدنيا للانسان .

اما الفرع الثالث من النظرية البيولوجية ، فيدعى بالتحليل النفسي ـ البيولوجي ، وهو يتفق مع البراغماتية . وفي قاموس طبي امريكي نقرأ التعريف التالي للتحليل النفسي ـ البيولوجي والمفهوم المتعلق بالشخصية : « التحليل النفسي ـ البيولوجي هو منهج لدراسة الشخصية ، اسسه في الولايات المتحدة ، ادولف واير . والشخصية هي واهية متطورة ضمن وضع شامل ، وهي تعتبر في الوقت نفسه عضوية فيزيائية . ومجموعة من ردود الفعل في وسط خارجي »(٣) .

ان اخضاع الشخصية للتفسيرات البيولوجية باشكالها كافة هو غريب كل الغرابة ، وبعيد كل البعد عن الماركسية ، غير ان هذا لا يعني بان الماضي البيولوجي للانسان لا يمت بصلة الى الشخصية ، ولا يتضح فيها بشكل او بآخر ، والدحض المطلق للمظهر المشروط بالشخصية بيولوجيا لا يتناسب والمفهوم المادي للوعي ، الذي تطور في البداية مع قضية تطور العالم الحيواني ومن ثم مع تطور البشرية . وبفضل هذه الحتمية الاخيرة فقد اكتمل المظهر البيولوجي للوعي والشخصية البشريتين ، وترقن Transcendè عن طريق مظهرها الاجتماعي .

وبموازاة النظرية البيولوجية كانت تتطور منذ زمن بعيد النظرية السوسيولوجية للشخصية التي يجب ان نعترف بانها لم تكن اقل احادية الجانب في البداية (وبقيت في القالب على

---

(١) لامبروزو : كتاب العبقرية والجنون .

(٢) س. فرويد : النظريات الاساسية في التحليل النفسي .

(٣) بلاكيستونز : القاموس الطبي ـ نيويورك ١٩٥٦ ص ٩٨٢ .

هذا الشكل حتى الوقت الحاضر) . غير ان اخطاء هذا التيار التقدمي لم يكن سببها عدم صحة معطيات المنطلق ، وانما عدم القدرة على فهم الشخصية تحت اشكالها كافة وكل علاقاتها الجدلية ـ التاريخية . لقد أثبت هيلفيستيوس ، مثلا ، ان الافراد كافة يتمتعون عند الولادة ، بامكانيات ثقافية متساوية ، والاختلافات في الطبع البسيكولوجي والاخلاقي تتكون داخل الوسط الذي يتعلمون فيه .

وقبل هذا ، عرف (ديدرو) كيف يظهر الجانب التقدمي لدى الفرد . ولكن تبقى الاحادية مسيطرة على وجهات النظر هذه . وقد ساهم « ديدرو » مع هيلفيسيوس في تطوير مذهب الدور الحاسم للوسط في تكوين الشخصية . وكذا الامر بالنسبة لجميع الفلاسفة الماديين الفرنسيين ، فقد كان التعبير المعقول للوسط المتحرك بنظرهم ، هو الشرط الاساسي لتطور الشخصية . وكان ديدرو محقا حينما دخل مع هيلفيسيوس في صراع ، حينما نفى هذا الاخير دور المعطيات الطبيعية ، وكان يرى من جهته بانه لابد من الاخذ بهذه الاعتبارات في قضية التربية . وما زالت افكار ديدرو هذه صالحة حتى اليوم .

ان اخضاع الشخصية للتفسيرات السوسيولوجية Sociologisation المبتورة هذه ، مستمر في تمييز نظريات غالبية علماء النفس البورجوازيين المعاصرين الى حد ما وخصوصا لدى (اولبورت) . وكذلك الوجوديين مثل (ياسبرز ، فالدستون وآخرون) وهؤلاء يخطئون فيما يعارضون الفرد مع المجتمع . وفي اساس هذا التيار السوسيولوجي نجد ان هناك تماثلا بين الشخصية والطبع ، الذي يرجع أصله الى (تيوفراست) .

ان مظهر الشخصية الذي يشترطه الوسط الاجتماعي هو بالتاكيد ، اهم من ذلك الشكل الذي يشترطه البيولوجي . وهنا نجد انفسنا ازاء المذهب الماركسي حول الشخصية ، غير ان هذا المذهب يتطلب دنوا عميقا من مظاهره كافة .

لقد عرف ماركس كيف يذهب الى ما وراء اناسة Antnropolopisme (فيورباخ) المطلقة ، فكانت وجهة نظره الديالكتيكية تعزو للشخصية الحية للانسان ، مجموعة من القدرات الطبيعية والمكتسبة . وهذه القدرات الطبيعية متعلقة بشكل مباشر « بالجوهر الطبيعي » للانسان . وقد تحدث ماركس عن تطور المعطيات الغريزية للانسان واشار مئات المرات الى وفرة قواه الرئيسية . تلك القوى التي تميزه ، ليس فقط منفردا ، وانما في مجمل الذات الانسانية .

هذه الفكرة الاخيرة التي فهمت بشكل سيء يمكنها ان تقود في بعض الاحيان الى قياس

خاطىء اي « ان جوهر الانسان هو شخصيته ، والشخصية ، اذا ، هي مجموع العلاقات الاجتماعية » . وهذا يستتبع تجاهلا متعمدا لكافة ملكات ومظاهر الشخصية . وهذا النوع من التفسير الميتافيزيائي كفكرة هو امر مرفوض . فهذه الفكرة وليدة الصراع التقدمي ضد المفهوم الذي يفسر الشخصية على اساس بيولوجي . وهي تسقط في الجانب المعاكس لتفسير الشخصية على اساس السوسيولوجيا ، ويقودنا هذا الى القول بانه ، لا المزاج ولا الموسيقية Musicalite يشكلان سمتين من سمات الشخصية ، لان الامر هنا لا يتعلق بعلاقات اجتماعية .

لنشر اخيرا ، الى راي اخير وخاطىء ، مستمد من المفهوم الميتافيزيائي للشخصية ومن سوء تقدير لبنيتها الحركية . ونجد هذا الراي في اعمال (روبالد) الذي يضع الطبع على صعيد واحد مع العقل ، المزاج ، ومع بعض الصفات النفسية الاخرى ، وحتى مع بعض الصفات الفيزيائية للانسان . هـذا المذهب بالتقائه مـع علـم المقـاييس النفسية Psychométrie التجريبـي Testologiqvi قـاد في النهاية الى فكرة (الجانب البسيكولوجي) ، متفقا بهذا مع المحاولات التي ترمي الى تفسير الشخصية مـن خلال مجموعة من الوظائف المنهجة ، الواحدة مستقلة عن الاخرى ، ومتساوية دائما مع بعضها بعضا . وهذا التقريب يجد نفسه في تلك المفاهيم التي تعامل القدرات كما لو انها خصائص مستقلة عن الشخصية ، موجودة الى جانب خصائص اخرى .

الحقيقة انه ، الى الآن ، تعتبر القدرات كالاقفال ، مفاتيحها مجهزة (مقداة) بمناهج للدراسة ، نادرة الوجود ، كل قدرة لها منهجها ، وكل واحدة توجد مستقلة عن الاخريات .

غير ان اصداء التقريب العضوي للمسالة توجد ايضا ، وبشكل اوضح ، في النظريات التي تعارض القضايا النفسانية بخصائص الشخصية وفي التنظيم التسلسل لمختلف الخصائص التقليدية للشخصية : مزاج ، طبع ، قدرة ، كفاءة . لذا ، فاننا نضيف احيانا : القابلية (الاستعداد) ، الذي يقع كذلك في صف واحد مع الخصائص الحايدة والمستقلة للشخصية .

الشخص والوعي :

نسمي شخصا كل كائن مادي يحمل الوعي ، وهذا يقتضي من الاعتبارات كافة التي تطورت تاريخيا بما يتعلق بالوعي ، ان تجد نفسها منعكسة بشكل او بآخر على الاعتبارات المتعلقة بالشخص .

تلك هي نوعيات الوعي التي يعتبرها (روبنشتاين) جوهرية لإلقاء الضوء على القضايا المطروحة في هذه الدراسة : « الوعي هو معرفة ، انعكاس الشيء ، وشكل حياة الكائن » . « الوعي ، يحدد سلوك ، ونشاط الانسان ، وهو نفسه الذي يغير الطبيعة ويبدل المجتمع . وهكذا فان وعي الانسان يحدد كل ما يمت بصلة الى العمل الانساني ، وكل ما يشكل سلسلة الاحداث المتصلة التي تخلق في حياة العالم وتاريخ المجتمع » . « الوعي والعمل هما علاقة الانسان بالعالم . وان ما يمر بالانسان ـ خلال سيرورة Processus الوعي ـ من العالم يعطي هذا الاخير شكلا من أشكال الوجود المثالي ، متكسرا عبر الانسان على شكل افكار او اغراض ، ويعود الى العالم عن طريق العمل ، مغيرا إياه ومتجسدا به ، ويأخذ شكلا من أشكال الوجود المادي » .

لاحظت « شوروكوفا » بان الوعي « يتميز بوقف الانسان الفعال ، الواقعي ازاء نفسه ، وازاء افعاله ونشاطاته ، ذلك الوقف الهادف للوصول الى غايات حددها المرء لنفسه . والوعي بالنسبة للانسان هو وسيلة لفهم العالم ، والسيرورات التي تجري فيه ، ولفهم علاقاته الخاصة به ، وأفكاره ، وكذلك لفهم ارتباطه بالعالم ومع نفسه » .

ولكي يتسنى لنا فهم الوعي ، علينا ان ننطلق من الاطروحة التي حددها لينين ، حيث أكد على « ان الوعي البشري لا يعكس العالم الموضوعي فقط ، وانما يصنعه » . وعلينا الا نفصل هذه الفكرة ، عن الفكرة التي تليها مطلقا ، والقائلة : « ان العالم لا يشبع الانسان ، وهو ـ اي الانسان ـ يقرر تغيير هذا العالم بعمله » ، ومبدأ وحدة الوعي والعمل الذي يعتبر اساسا لنظرية روبنشتاين النفسية ، معترف به الآن من قبل جميع علماء النفس الماركسيين . وبالتالي فان التمحيص في مسالة الشخص والوعي يتطلب عدم اغفال الوجه النفسي لقضية الشخص والمجتمع : فوعي الانسان يحدده تأثير المجتمع ، مثلما يؤثر نشاط (عمل) الانسان في المجتمع .

ليس الوعي موجودا خارج السيرورات النفسية البشرية الاخرى ، وهو ليس جوهرا يجمع هذه السيرورات في كل واحد ، انما هو شكل من أشكال الانعكاس ، وهو خاص بالانسان ، أخيرا هو شكل الانعكاس الواعي للعالم . الوعي هو حالة خاصة من حالات الحياة النفسية Psychisme ، شكلها الاعلى . وأشكال الحياة النفسية البشرية ليست كلها واعية ، فنحن ، مثلا ، لا نستطيع تطبيق عبارة « واعي » على الاحلام ، أو على الافعال العصبية المحرضة ، أو على بعض العادات التالية automatisésss او المقبولة Stereotypées

ولكن ، حتى في هذه الحالات غير الواعية ، فان الوعي لا يوجد خارج هذه السيرورات ، وانما هو مضمر" (كامن) فيها بشكل ضعيف .

وبالطريقة نفسها ، فان الشخص ليس معزولا عن السيرورات النفسية الاخرى ولا عن الوعي . والشخص يمثل الانسان حاملا للوعي . الحيوان والطفل ، ليسا شخصين ، لانهما لا يتمتعان بالوعي . ومتى ظهر الوعي لدى الطفل ، فانه يصبح شخصا . وبمقدار ما يتطور وعي الانسان وشكله الراقي [وعي ذاته] ، بمقدار ما يكون الشخص متطورا بشكل واسع ومنسجما . والاضطرابات النفسية ، بدورها ، هي ايضا اضطرابات الوعي والشخصية ، وحين تهاجم هذه الاضطرابات بعض مظاهر الوعي فانها بذلك تحطم الشخصية .

بما ان الحياة النفسية الانسانية واعية الى حد ما ، فمن اللازم ، ان نتعرض لقضية الوعي / الشخص ، انطلاقا من تصنيف الظواهر النفسانية .

في هذه السنوات الاخيرة ، يعترف علم النفس السوفييتي بمجموعة بان الظواهر النفسية الخاصة بالانسان تنقسم بشكل واضح الى زمر ثلاث . تكون الاولى من السيرورات النفسية (الاحساس ، الشعور ، الذاكرة ، التفكير ... الخ ...) والتي تدوم مدة قصيرة نسبيا . وكل سيرورة نفسية لا يمكنها في الحقيقة ان تمتد عبر الزمن دون ان تتغير .

الزمرة الثانية : تشمل الحالات النفسية : (القوة ، التعب ، النشاط ، السلبية ، عدم التأثر ، بالاضافة الى مختلف حالات النفس الاخرى) وتتميز بانها ذات دوام اطول بقليل من دوام الزمرة الاولى .

اما الزمرة الثالثة : فهي زمرة الخصائص النفسية . وهي اكثر استقرارا من السابقتين على الرغم من كونها متغيرة حتما . وهذه الخصائص تتغير بالتغيير البيولوجي للانسان منذ الطفولة وحتى الشيخوخة . فالامراض تستطيع ان تؤثر فيها مسببة بذلك تطورا مرضيا في الشخصية . وقد وصف غافوشكين هذا التطور منذ الثلاثينات من هذا القرن . غير ان هذه الخصائص تتبدل بتأثير الشروط الاجتماعية ، وقبل كل شيء : التربية .

نطلق احيانا على الظواهر النفسية الثلاث هذه : اسم الفئات النفسية . وتغير خواص الشخصية يستدعي تغير الحالات والسيرورات Processus النفسية . والحالات يمكنها ان تتحول الى خواص . وانعدام التأثير يمكن ان يتحول الى حالة : فانسان ما يمكنه ان يتذكر شيئا ما صباحا وان يكون مزاجه رائعا طوال النهار ؛ والوهن يمكن ان يتصعد

بالمثابرة كسمة للطبع ويمكن ان يعوض بالانتباه الارادي كسيرورة نفسيه . هناك العديد من الامثلة حول التفاعلية Interaction بين زمر الظواهر النفسية الثلاث . غير انه ينتج عما اسلفنا بان خواص الشخصية التي نحن بصددها لا يمكن أن تكون منعزلة عن الظواهر النفسية الاخرى . وخواص الشخصية في هذه العلاقة ، هي مسيطرة ولا تسمح باحلال التاثير التبادلي محل التاثير التشاركي لخواص الشخصية في السيرورات النفسية . وهكذا فانه ليس من موجب لمضاعفة عدد زمر الظواهر النفسية الى اكثر من ثلاث .

المعنى المجرد للشخصية مرتبط ارتباطا قويا بالانا Ego . ومفهوم الشخصية مرتبط الى حد كبير بالانا ، اعتبارا من الشخصانية والفرويدية . الامر الذي يتطلب من الماركسية دراسة هذه المسالة بعمق وانسجام .

في بعض الاحيان يتماثل هذان المفهومان ، الامر الذي لا يمكن ، مع ذلك ، قبوله ، لان الشخصية هي مفهوم أوسع و (الانا) مرتبطة بشكل رئيسي باستيعاب تناقض الذات مع العالم ومفهوم التتابع في الوعي . ولفهم علاقات الشخصية بالانا ، بشكل صحيح ، لابد من اللجوء الى حالات اضطراب الذاكرة ، والتي يجب أن نفرد منها زمرتين اثنتين . الاولى تشمل حالة فقدان الذاكرة المتقهقرة ، والتي تنسي المريض ماضيه ، اما بشكل كامل او جزئي ، هذه الحالات تسبب تهديما جزئيا للتتابع في الوعي . والحالات المسماة « بازدواج الشخصية » هي اكثر اقناعا من غيرها . وقد وصف (جانيه) بعض الحالات التي يكون فيها للمريض شخصيتان او اكثر ، اذ ان المرضى وهم في هذه الحالات لا يتذكرون حالات اخرى(١) . فاي حالة من هذه الحالات يمكن ان تعتبر مرضا من الامراض التي تصيب الأنا ، ولكن بدرجات متفاوتة ، ومرض الانا هو مرض للشخصية ، وللوعي ، الامر الذي يعيدنا الى موضوع وحدة الشخصية والوعي كممثل للانسان الحامل للوعي .

علاقات الشخصية :

اهتم علم النفس في المدة الاخيرة اهتماما كبيرا بقضية علاقات الشخص . وشارك فيــه بشكل كبير ذلك الاهتمام المنصب على علم النفس الاجتماعي ، والموقف الانتقادي ازاء علم النفس الاجتماعي البورجوازي الذي يجهد نفسه لان يحل علاقات شخصية محل العلاقات الموضوعية للانتاج والطبقات .

---

(١) ب. جانيه : العصابيات النفسية .

كتب ماركس وانجلز : « حيثما توجد علاقة ، يوجد الشخص ، فالحيوان ليس له « علاقة بشيء » وهو لايعرف ابدا أي نوع من العلاقة . فبالنسبة للحيوان : لاتاخذ علاقته مع الاخرين « شكل العلاقة(١) » » . ويلاحظ انهما (ماركس وانجلز) قد استخدما عبارة (علاقة) في معنيين مختلفين ، واشمين الثاني بين قوسين . وهذا الاستخدام المزدوج لعبارة (علاقة) ، والمطبق على العلاقات الانسانية لم يات من قبيل المصادفة على الرغم من ان هذا الاستخدام لايبدو مفهوما في غالبية الاحيان .

وكتب بليخانوف : « كان علينا اعتبار الشخصية ، من وجهة نظر ماركسية ، كنتـــاج للبنية الاجتماعية والاقتصادية . غير انه كان من اللازم ، الا يغيب عن نظرنا ، في الوقت نفسه ، بان الشخصية ليست آلية سلبية في كل لحظة . فهي نفسها تخلق هذه العلاقات كعلاقات محدودة بذاتها في مجال امكانياتها . وقد عبر ماركس وانجلز عن هذه الفكرة بشكل جوهري دقيق حين قالا : بان الظروف تخلق البشر تماما كما يخلق البشر ظروفهم(١) » .

واشار لازورسكي قبل الثورة ، الى اهمية دراسة العلاقات كظواهر نفسية بالنسبة لعلم النفس ، وقد كتب سائقا برنامجه حول دراسة الشخصية في علاقاتها بالوسط قائلا : « ان فردانية الانسان لاتتحدد فقط بتنوع وظائفها النفسية الداخلية ، كنوعية الذاكرة، والتخيل او الانتباه الخ ... وانما بالظواهر المحيطة به ــ على الاقل .. » . ويدعـو المؤلف هذه الامور بالاعراض النفسية الخارجية Exopsychigys ، والتحليـــل الذي اعطاه عن علاقات الشخصية لا يزال ــ في نواح عديدة منه ــ صالحا حتى يومنا هذا. ان مفهوم القاعدة الشامل ، والواجب استخدامه لتحديد العلاقات الانسانية هو مفهوم علاقة العضوية وعلاقة الوسط . يقول سيتشينوف : « ان العضوية دون وسط خارجي يسند هذه العضوية هو امر مستحيل ، لذا ، فعلى الوسط الذي يؤثر في هذه العضوية ان يدخل في تعريف علمي لها(٢) » .

الحقيقة أن جوهر العلاقات الانسانية أكثر تعقيدا من هذا ، وقد كتب ماركس مسلطا الضوء على جوهر علاقات الانتاج كأساس للمجتمع ، قائلا : « في عملية الانتاج لايؤثـــر البشر على الطبيعة فحسب ، وانما هم يؤثرون في بعضهم بعضا ولا ينتجون الا بتعاونهم

(١) ماركس وانجلز : الايديولوجية الالمانيـــة .
(٢) بليخانوف ــ اسس الماركسية .
(٣) سيتشينوف ــ المختارات ــ الجزء الاول ــ .

مع بعضهم بعضا بشكل محدود ، وبتبادلهم لعملهم فيما بينهم ، فهم يدخلون مع بعضهم في علاقات وارتباطات محددة ، وفي نطاق هذه العلاقات او الارتباطات الاجتماعية يتكون فعلهم (اثرهم) ، في الطبيعة وفي الانتاج(1) » .

وعلى هذا ، فمن الحتمي أن نميز ، في علاقات الانسان بالوسط الاجتماعي والنفسي ، بين الانسان كعضوية والانسان كشخص ، وهذه العلاقة الموضوعية للانسان يمكن ان تكون مقسمة لدى التحليل ــ الى نظام علاقات موضوعية حقيقية ، وفي هذا النظام تكون العلاقات الاجتماعية هي المسيطرة (موضوع دراسة علم الاجتماع) ، غير أنه لايمكــن تجاهــل علاقات الانسان كعضوية ، مع الوسط الذي يكون فيه العمل منجزا (يدرس هذا الموضوع علم الفيزيولوجيا او الصحة العملية) ، وقد ذكر لينين « ان عالم الاجتماع المادي ، بجعله من العلاقات الاجتماعية المحددة بين البشر ، موضوعا لتحليله ، فهو بهذا يدرس الافراد الحقيقيين الذين تكون افعالهم مجمل هذه العلاقات(2) » ، الا ان هذا ، يبقى نظامــا للعلاقات الموضوعية المعطاة ، وليس العلاقات المطروحة عن طريق علم النفس .

العلاقات الموضوعية ــ متضمنة الشخص الذي يعكسها ــ يعكسها الوعي ــ هي نفسها ــ والعلاقات الذاتية ، النفسية والشخصية للانسان هي تمامــا ، انعكاس للعلاقــات الموضوعية ، عن طريق الوعي ، وهي كالاشكال الاخرى للانعكاس النفساني التي يدرسها علم النفس .

يبدو أن ماركس وانجلز قد أشارا الى هاتين الصيغتين حينما وردت كلمة (علاقــة) بالمعنى الذاتي كانت موضوعة خارج قوسين ، وبالمعنى الشخصي وضعت داخل قوسين ، والحقيقة انه ليس هناك علاقات ذاتية ، نفسية او شخصية لاتكون انعكاسا (مباشرا ، أو عن طريق الذاكرة) للعلاقات الموضوعية . غير ان الشخصية ، بما لها من خصائص متميزة ، تغير ماهو معكوس ، بعض الشيء . ويمكن وصف هذه السيرورة ــ قياسا الى انتقائية الحواس ــ بانتقائية العلاقات .

ان في تمييزنا للعلاقات الموضوعية عن العلاقات الذاتية ، فاننا ندعو هذه الاخيرة بالعلاقات النفسية ، وذلك تجنبا لاستخدام كلمة (ذاتي) ، ذلك لاننا اخذنا بعين الاعتبار ــ الى الان ــ الموضوعية وانعكاساتها من الناحية المعرفية . لذا فان كلمة « ذاتي » كانت ملائمة

---

(1) ماركس وانجلز ــ المختارات ــ الجزء الاول

(2) لينين ــ المؤلفات الكاملة ــ الجزء الاول ــ ص ٤٣٨

لانها تتعارض مع مانتعوه بالعلاقة الموضوعية . اما الان فسندرس الانعكاس عن طريق وعي العلاقات الموضوعية من الناحية الاونطولوجية كظاهرة نفسية ، وكما نعرف ، فانه ليس بامكاننا ان نصف ظاهرة نفسية بانها « ذاتية » من الناحية الاونطولوجيـــة ، اذ ان الظواهر النفسية بما فيها العلاقات النفسية هي موضوعية او نطولوجيا .

والعلاقات النفسيـة للانسـان تغطي شكل العلاقات الشخصية ، وعلى هذا الاساس ، يجب ان نفهم كلمات ماركس وانجلز المشار اليها آنفا . وحينما ننسب الى ماركس وانجلـز ـ منطلقين من الصيغة المأخوذة من كتاب « الايديولوجية الالمانية ـ نفيا مهما كان نوعه ، لوجود علاقة نفسية وليس (شخصية) عند الحيوانات ، فهذا يعني انهما (ماركس وانجلز) متناقضان مع وجهات نظرهما حول مسالة ماقبل تاريخ الوعي .

ومن الممكن تشييد مجموعة من العلاقات النفسية تغطي الواحدة الاخرى وتسمح بفهـم العلاقات الشخصية للانسان خلال العمل الجماعي ، على اساس فلسفي اونطولوجي وراثي Philo - ontogénétiquement ، ونسمي هذا بالمجموعة الوراثية للعلاقات. ان تالم الكلب المضروب ، وتوقف صرخات الطفل حينما نبدّل له قماطه ، اشياء تمثل العلاقات النفسية الاكثر بدائية ، وبالامكان ان نسال حتى انفسنا : الى اي حد يمكن لهذه العلاقات أن تمت بصلة الى علم النفس ؟ ولكن حينما يخفض الكلب ذيله لدى رؤية العصا ، وحينما يبتسم الطفل لمرأى أمه ، هنا تغدو العلاقات النفسية اكثر تعقيـــدا بشكل لا جدال فيه .

ان العلاقات الشخصية او ، بتعبير آخر العلاقات (الواعية) ، بشكلها الراقي هي خاصة بالانسان وحده ، وهي علاقات نفسية تنشا في المكان الذي تنشا فيه التناقضات ما بين الانا و اللا انا Je - et , Non Je . وشكل العلاقة الشخصية التي توضح الانا Ego (الاهانة ، الخجل ، الخوف . الخ ..) هي وراثية بالنسبة للانسان . والعلاقـــات المرتكزة على التمييز الذي تقوم به الشخصية بين النحن واللانحن ، تتوضع في درجـة عليا (فلسفية ـ اونطو وراثية) . وهذه العلاقات ترتكز على اهداف النشاط المشتركـة والمرتبطة بالشعور بالجماعية ، وعلى هذا فهي تشكل علاقات جماعية .

وتوجـد العلاقـات الاخـلاقية الاوليـة ايضـا في مسـتوى التمييز بـين الانا واللا انا ، ولكنـها غـير قادرة ، فعـلا ، على التطور (الرقي) الى مسـتوى التمييز الذي تقوم به الشخصية بـين فئـة النحن وفئة اللانحن وهكذا فان العلاقات الشخصيـة المتبادلـة في مجموعة انسانية مـا ، تبدو كانها علاقات موضوعية بـين الافراد . وهـي توجد

منعكسة عن طريق وعي كل عضو من اعضاء المجموعة ، وبذلك تشكل هذه المجموعة علاقاتها الشخصية الخاصة بها .

في كل مجموعة انسانية يمكن تمييز العلاقات فيما بينهم بشكل جيد (واضح) . وهناك افراد يتمتعون بعلاقات متشابهة الى حد ما . وهؤلاء هم الذين يحددون العلاقات النموذجية للمجموعة . هذا بالاضافة الى ان تطور الفرد بتأثير التربية والتكوين الداخلي، وحركية العلاقات الموضوعية ، كلها تحدد غنى تطور العلاقات الشخصية والعلاقات الشخصية المشتركة .

خلال التطور الاونطولوجي الاولي للشخصية ، تتغير المجموعة الوراثية للعلاقات النفسية بتغير العمل ، الا ان هذه العلاقات النفسية للشخصية والتي تتشكل ، تسمح هي بدورها، بتشكل نشاط كامل ، وتصنع من هذا النشاط الميزة الغالبة في درجة معينة من تطور الانسان . لذا فان السمات الغالبة على الاطفال في مرحلة ما قبل الدخول الى المدرسة هي ميزات نشاط ، وحب اللعب ، وبالنسبة للتلميذ فتغلب عليه ميزة التامل . اما بالنسبة للتلاميذ الاكبر سنا فهي ميزات من نوع اجتماعي ، وللشاب الذي يدخل معترك الحياة (الشاب العامل بشكل خاص) هي ميزات نشاط وميزات عملية ، وتبقى هناك مشكلتان تتعلقان بالمسألة التي نحن بصدد دراستها وهي مسالة وحدة الانفعالات،والعلاقات النفسية . بشكل عام ، مسالة الانفعالات والمشاعر على ضوء نظرية الانعكاس .

والمشكلة الاخيرة تتطلب بحثا خاصا لايدخل في نطاق دراستنا هذه ، ولكننا لانستطيع الا ان نعرضه ولو بشكل مختصر .

ونعتقد أنه لابد من تمييز عدة أشكال للانعكاس النفسي . اولهـا الانعكاس الفلسفي ــ الاونطو وراثي ، ويتصدر قائمة الاشكال الاخرى للانعكاس ، ويرتبط بالانطباعات كانعكاس للاشياء وظواهر العالم الحقيقي ، بعلاقاتها بالحاجات والعضوية التي تعكسها . ولا يظهر الانعكاس المباشر للاشياء والظواهر الا على اساس هذا الشكل من الانعكاس ، اي شكل انعكاس الاحاسيس والادراكات والانعكاس اللاحق غير المباشر للفكر والشعور . وأي شكل من اشكال الانعكاس يمكن ان يكون بسيطا جدا او معقدا جدا .

ورواية الانفعالات والعلاقات بهذا الشكل يسمح بفهمها وتقريرها بنظرية واحدة للانعكاس ، غير أن العلاقات كظواهر نفسية عند الانسان لا تشابه الاحاسيس ، فهي تحوي بالاضافة الى المظهر الحسي ، مظهرا تامليا ، ومعياريا ، وإراديا ، ومظهرا فاعلا . والفلسفة لاتميز

بين الشكلين الاولين للانعكاس وانمــا تجمعهمـــا تحت اسم : الانعكاس الشهوانــي Reflet sensuel غير ان علم النفس لا يمكنه الا أن يمر بهما كل واحدة على حدة .
ونذكر هنا ، كيف أن اوشينسكي كان يعتبر ـ فيما يختص بتطور الطفل ـ ان الحركات اللاارادية الاولية للطفل ، ليس سببها الاحاسيس وانما الغرائز Sens . وعـلاوة على هذا ، فان تقسيم الانعكاس الى هذه الاشكال انما تقسيم عرضي بالنسبة للبالغ .
والوعي ، في الحقيقة ، يجمع كل اشكال الانعكاس هذه في سيرورة نفسية واحدة تكون حالة للفرد ، أو خاصية من خصوصياته ، على الرغم من ان المعنى النوعي لكل مـن هذه الاشكال يتعلق بالحالات الحسية . لذا يجب ان تدرس علاقة أشكال الانعكاس كشكل ، وان تدرس مختلف العلاقات النفسية (المندمجة بالوعي والعمل) كمضمون . وتلك هي في رأينا ، الهندسة اللاكمية تيبولوجيا العلاقات في بنية الشخصية .

البنية الحركية والوظيفية للشخصية :

ان التنوع اللامحدود للعلاقات الموضوعية يشكل بانحرافه عن طريق الذهنية ، سمات للشخصية ، بعضها يكون ثابتا الى حد ما .

فشخص ما يتميز عن غيره بخصائص فردية عديدة ، ولانعني بها ، الخصائص النفسية ، فقط ، وانما الخصائص الجسدية أيضا : العيون ، والشعر ، والقامة ، وتطور الهيكل العظمي ، والعضلات .. الخ .. الا ان هذا التعارض ليس مطلقا ، فعندما نقول ، مثلا : بان شخصا ما يتمتع بذكاء محدود ، أو ان له عينين خبيثتين ، أو فما متصلبا .. فنحن لانرى في هذا خصائصه التشريحية ، وانما التعبير الايمائي للسمات النفسية الخاصــة بالشخص المذكــور .

ونعني بالخصائص النفسية الفردية ، مختلف الخصائص التي تميز شخصا عن الاخر .
وعلم النفس التفاضلي هو العلم الذي يدرس هذه التمييزات ، بالاضافة الى السيرورات النفسية للانسان Processus .

في اللغة الروسية ، هناك (١٥٠٠) كلمة للتعبير عن مختلف سمات الكائن البشري . ومع ذلك ، فهذا العالم يبدو مثيرا للدهشة ، واستيعابه صعب ، لانه يبدو ـ من بعيد ـ كأنه أدنى من المظاهر الحقيقية للانسان .

اولا ـ هناك عدد كبير من ميزات الشخصية التي لايمكن ان تعرف بكلمة واحدة .

مثلا : ارادة مكونه اخلاقيا ، حجم متنام للانتباه ، أو سرعة بطيئة للادراك .

ثانيا ـ يمكن لكلمة واحدة أن تعبر عن سمات مختلفة للشخصية .

ثالثا ـ يمكن لسمات متشابهة في مختلف تراكيبها ان تتيح الفرصة ليس للمحاكاة وانما للتمييزات . ويمكننا ان نعطي مثالا على احدى هذه الحالات :

اتحاد الدأب بخاصية القدرة على التفكير بشكل انتقادي ، أو في حالة اخرى غياب النقد ، واتحاد الادراك بالطيبة أو بالخبث .

فمختلف تراكيب السمات الفردية ، او ، بعبارة اخرى ، مختلف البنى الشخصية المجردة في الواقع ، لاتعد ولاتحصى ، الامر الذي يشكل تمايزا بين البشر . وانطلاقا من وجهة النظر هذه ، يحق لنا القول بان كل كائن انما هو فريد من نوعه ، ومع هذا ، فيجب على علم النفس أن يكون قادرا على التوجه ، عبر تنوع بنى الشخصية هذا ، وان يميز ماهو رئيسي مما هو ثانوي . وهذا ممكن لانه مهما تعددت معاني الشخصية فانها ليست عديمة الشكل ، وهي ليست مجرد تجميع لسمات عرضية . فكل شخصية تختص ببنية معينة ، خاضعة للدراسة ولقوانين محددة .

ان مفهوم البنية Structure ، يجب ان تتبناه نظرية الشخصية بمعناه الفلسفي المباشر ، باعتباره علاقة متبادلة بين الاجزاء الكاملة للكل الواحد . على اعتبار انه لايوجد هناك علاقة تبادل مركبات فيزيائية وانما لمكونات وظيفية للشخصية . وعلى هذا ، فلن نتطرق بالحديث الا عن البنية الوظيفية للشخصية .

ينطوي مفهوم البنية على مفهوم العناصر . وبعيدا عن مكان هذه العناصر الجدلي ، فلا يمكننا فهم اية بنية . فكما لايمكن قبول الشكل دون المضمون ، فكذلك تتغير بنية الشخصية بتغير عناصرها . وكل سمة من سمات الشخصية لها بنيتها الخاصة ، ولكن الشخصية ترتبط ببنيتها العامة .

ان الشخصية وسماتها ليست مطلقا ، غير متحركة . فالحركة الداخلية هي احدى الصفات الاساسية للفرد . وهذا الاخير يخضع بدوره لتغيرات ليست تابعة لتطور العمر والتربية فقط وانما هي تابعة ايضا للتدهور الاجتماعي كالشيخوخة أو المرض ، وبالاضافة الى هذا ، فانه يلاحظ لدى الفرد صيغ مختلفة لتعويض بعض السمات المتطورة ـ بشكل ضعيف ـ بسمات اخرى . فلدى احد الاشخاص نجد مثلا ، ان فقدان الذاكرة يمكن ان يعوض تبعا للحالات التي تسبب ذلك ، اما بالانتباه المستمر او بسرعة الادراك . ويمكن

ان تكون بنية الشخصية مجزأة اكثر من ذلك ، واكثر فردانية ، ولكنها يمكن ان تكون محدودة او عامة ، وهذا يرتبط بدرجة التجزيء واعادة تكوين الروابط بين سمـــات وخصائص الشخص المذكور .

والبنية الاكثر عمومية ترتبط باحدى المجموعات الاصطلاحية التي تشكل البنى التحتية الاربع التالية :

ـ الخصائص المشروطة اجتماعيا (الطموحات ، العلاقات ، الصفات الاخلاقية) .

ـ التجربة (كمية ونوعية المعارف ، القدرات ، اللباقة ، العادات) .

ـ الخصائص الفردية لمختلف السيرورات النفسية كاشكال للانعكاس .

ـ الخواص المشروطة بيولوجيا (المزاج ، الغرائز ، الحاجات الاوليـــة ، الخواص الجنسية ، والخواص المتعلقة بالعمر) .

ان البنية التحتية الاولى للشخصية يمكن تحديدها بشكل اعمق وذلك بالتاكيد على انها تكشف الخواص المشروطة اجتماعيا اصلا ، ولا ترتبط بالوراثة او بالفرد . والبنية التحتية الرابعة يمكن ان تفهم بالشكل التالي : خواص الشخصية المحددة بيولوجيا اساسا ، ترتبط بالوراثة وقلما تخضع لفعل التاثيرات الاجتماعية .

لا غرو ان هذه التعاريف المربكة تتطلب بعض الاختصارات الاصطلاحية .

علينا الا ننسى باننا في هذا الفصل ازاء دراسة بنية الشخصية بكاملها ، وليس خواصها الواضحة على الرغم من انه يمكننا تمييز المظاهر الاربعة المتماثلة في كل خاصية من هذه الخصائص .

ان كل واحدة من سمات الشخصية يمكن ان ترتبط باحدى هذه البنى التحتية ـ المذكورة سابقا ـ او باجزائها التي قد تتلاقى . واي اقصاء لسمة من هذه السمات لا يسمح لنا بدراسة شاملة لمختلف صفات الشخصية . لذا فان وجود هذه البنى التحتية الاربع امر لابد منه ، وهو كاف لاستخلاص البنية المشتركة التي تكون اساسا لبنى اخرى اكثر دقة .

والخواص البيولوجية المشروطة ببنية فردية هي خاضعة لفعل الخواص المشروطة اجتماعيا، وهي متغيرة ، او حتى غائبة ، بواسطة هذه الخصائص ، وذلك من خلال التربية كما حدث هذا بالنسبة للبنية العامة عبر التطور التاريخي . وهذا الخضوع البيولوجي لما هو

اجتماعي يتجلى بوضوح في الطبع . وهنا لابد من التذكير بانه يجب معالجة البنى التحتية هذه مع معالجة الظواهر النفسية المعترف بها بشكل عام والتي تشكل جزءا من هذه البنى .

من المؤكد ان الخواص الفردية كافة لمختلف السيرورات النفسية ، يمكن اعتبارها الى حد ما ، اما مشروطة بيولوجيا ، او اجتماعيا . في حين ان التجربة الانسانية هي مشروطة اجتماعيا . ويمكن القول انه بدلا من اربعة مظاهر ، فانه يكتفى بمظهرين اساسيين من مظاهر الشخصية ، ومشروطين بيولوجيا واجتماعيا .

غير ان المزاج المشروط بيولوجيا ، لا يمكن مقارنته مع الشرود الشروط بيولوجيا ، وكذا الامر بالنسبة لمفهوم العالم المشروط اجتماعيا . هذا المفهوم لا يمكن مقارنته لا بالشرود ، ولا بالمعارف ، ولا بالتجربة المشروطة اجتماعيا .

والحقيقة ان الطموح ، والانتباه ، بالاضافة الى بعض سمات الشخصية الاخرى ، تتحدد بالتجربة الانسانية . غير ان ارجاعها الى التجربة وحدها ، ذلك يعني الوقوع في الخطا نفسه الذي وقع فيه اتباع ماخ Mach ، والبراغماتيون . اذن ، وعلى الرغم من استقلال كل مجموعة من مجموعاتنا الاصطلاحية الاربعة ، فان كل واحدة تتحدد كبناء تحتي مستقل ، ويشكل مجموعها الوحدة البنيوية العامة للشخصية . وفيما يختص بسماتها المميزة ، فيجب ان تدرس هذه ، كوحدات بنيوية اولية للشخصية .

والسمات المشروطة اجتماعيا هي سمات اساسية لتحديد الشخصية بمجملها . وانعكاس العلاقات الاجتماعية عن طريق الوعي ، والتي يساهم فيها الشخص ؛ يؤثر اكثر ما يؤثر في تكوين تلك السمات التي تكشف النقاب عن موقف الانسان ازاء العمل ، والآخرين ، وازاء نفسه ، وازاء الصفات الاخلاقية الاخرى ، وازاء الطموحات ، واخيرا ازاء قناعاته.

ان الخاصية النوعية للسمات التي يكشفها المظهر الاجتماعي ، تكمن في ان هذه السمات لا تحتوي ، بحد ذاتها ، على ميول مشروطة بيولوجيا عن طريق الوراثة .

وهذا لا يعني ، من ناحية اخرى ، بانه لا يوجد اي رابط فيما بينها ، بل هناك روابط يمكن ان توجد بشكل معقد وخفي ، علينا المتابعة في دراستها . ونفيها يعني عدم الاعتراف بالعلاقات البنيوية والحركية لمظاهر الشخصية ، وكذلك عدم الاعتراف الا بعاملين من عوامل الشخصية : العامل البيولوجي ، والعامل الاجتماعي ، مستقلين الواحد عن الآخر.

والخواص البيولوجية تظهر خلال التطور الفردي للانسان ، وليس في اثناء الطفولة فقط وانما في اثناء الشيخوخة ايضا . وانواع الصدمات النفسية والتسممات وانواع الامراض كافة تسبب اشكالا مختلفة لعلم الطب الباطني واضحة جدا احيانا ، وذات اعراض مجهرية في احيان اخرى بحيث يكاد المرء لايحس بها ، مثل الطبع النـزق Caractère epilepsique والعاطفية المتحجرة Sentimentalité Sclèrotique والتطور النفسي للاضطرابات البيسيكوباتية(*) .... الخ . ان مشكلة ما قبل المرض بالنسبة للشخص ، هي مشكلة واسعة قلما درسها الطب النفسي . ألا وهي مشكلة تأثير الخصائص الداخلية ، في حالة المرض ، في اعراض وتطور الاضطراب العقلي ، وفي الاصابات التي تصل الى الدماغ ، هذا بالاضافة الى انواع المؤثرات كافة التي تمارسها العقاقير الطبيعية على العقل .

ان علم البسيكوفارماكولوجي(**) هو العلم الذي يهتم بهذه المشكلة .

منذ بداية الخمسينات ، مازالت الاختلافات البيولوجية تخضع للتجارب في مدرسة ب . تيبلوف و ف . ميرلين ، حيث يدرس مساعدوهما شروط العمل ، بشكل خاص . كل هذا يساعد في تعميق معرفتنا بالمظهر الشروط بيولوجيا ، ويوضح اهميته بالنسبة للبنية العامة للشخصية .

ومهما بلغت اهمية دراسة المظهر البيولوجي في البنية العامة ، فيجب الا ننسى بان العنصر البيولوجي مرتبط بالعنصر الاجتماعي ليس خلال تاريخ البشرية فحسب وانما منذ بداية تطور الكائن الفرد ، ولغاية مرضه ، هذا الارتباط الذي يغير ليس شخصية الطفل فقط وانما شخصية البالغ ايضا . فمثلا هناك اشخاص لهم أمزجة مختلفة يمكن ان يكون لهم طباع متشابهة .

من الخطأ الاعتقاد أن الخصائص البيولوجية الشخصية لاتظهر الا في حالة المرض ، ومن الخطأ أيضا القول بانها حكر على الطب النفسي . ففي هذا يقول بافلوف : « تلاحظ بشكل متتابع بانه اذا خضعت الحالة العادية (للشخص) لتأثيرات هدامة ، فان هذه

(*) السيكوباتية Psychopathique تعني مرض الشخصية أو العقل .
— المترجم —

(**) Psychopharmacologie : فرع جديد من العلوم التي تدرس المعالجة النفسانية

الحالة تغدو مرضية ، بالتدريج دون ان نحس بها . واذا ما بسطنا او جزأنا العامل المرضي فانه يكشف لنا ماكان خاف علينا بشكل متحد ومعقد في الحالة النفسية العادية[1] »

ونسمع غالبا بان الخصائص التشريحية ـ الفيزيولوجية الفريزية للجملة العصبية لاتبدا بالظهور الا خلال الفترات الاولى لتكون الشخصية ، فعلى هذا يمكننا اعتبار الميول (النزعات الفردية) يمكنها ان تؤثر في الشخصية في اية فترة من فترات النمو البيولوجي للانسان . والميل (النزوع الفردي) قلما يرتبط بالوراثة ، وهو لاينشا عن الوضع البيولوجي Canditionnement ، لان هذه الميول تشكل الاساس بالنسبة للتحول الاجتماعي المشروط . وهذا مايضطرنا ، بالضبط ، الى عدم التقليل من اهمية هذه الخواص في البنية العامة للشخصية . فالفعل المتبادل بين ماهو اجتماعي وبيولوجي لاياتي من تعقيد البنية الوظيفية للشخصية بل يفتح الطريق امام دراسة وتفهم اعماقها . لقد أعلن ليونتيف ، الذي درس لسنوات طويلة خلت ، منطلقا من قضية فيغوتسكي ـ قضية الميول ، أعلن في تقرير له قدمه الى مؤتمر علم النفس العالمي السادس عشر الذي عقد في بون : « لو سئلت عن رايي حول قضية ، كيفية انسنة Humanisation الدماغ ، لاصبت بان ذلك قد تم عن طريق تحول القشرة الى عضو قادر على تكوين بقية الاعضاء » فالاعضاء التي تنشا من بعضها بعضا خلال الفعل المتبادل بين العوامل الاجتماعية والبيولوجية ، هذه الاعضاء تحدد ليس السيرورة النفسية فقط كفئة بسيطة من الظواهر النفسية ، وانما أيضا صفات الشخصية كفئة عليا ، وهذا هو بالضبط الطريق الذي يجب أن تبحثه الدراسة التالية للعلاقة المتبادلة بين ما هو اجتماعي وما هو بيولوجي في بنية الشخصية . ان الجانب الذي يجمع تجربة الشخصية المتكونة في بداية تطور الكائن الفرد ، يلعب دور الوسيط بين بنى الشخصية التحتية الاجتماعية والبيولوجية . وقد كان علم النفس التقليدي يعتبر المعارف والقدرات التي تستخدم كاساس للباقة ، والعادات والتي تلخصها كلمة تكوين (تشكل) Formation كشيء خارجي عن الشخصية . وقد كان تقدير « التجربة » من ناحية تكون الشخصية يعرض كقضية ليست نفسانية وانما تربوية فقط . فاذا لم تتضمن بنية الشخصية هذا المظهر فان الوضع الاجتماعي للشخصية لا يمكن فهمه لا بدلالة تطوره التاريخي ، ولا حتى اذ انطلقنا من بداية تطور الفرد .

---

(1) بافلوف ـ المؤلفات الكاملة ـ الجزء الرابع ـ الطبعة الروسية .

ان الخواص العقلية تحدد المعارف . والمعارف تتحول الى مفهوم ويقين للعالم باعتبارها احدى سمات الشخصية . والمهارة المهنية المستندة الى العادات والمعرفة تشكل ايضا سمة من سمات الشخصية . والسمات الجمالية للشخصية لا يمكن ان تتشكل دون تجربة جمالية .

ان الشيء الاساسي الذي نحاول استخلاصه هو حركية ووحدة الشخصية ، اللذان يظهران من خلال العلاقة المتبادلة بين سماتها والناتجة عن البنى التحتية الاربع .

ووجهة نظرنا حول موضوع البنية الحركية والوظيفية للشخصية فهي قولنا بتطبيق نظرية الشخصية على المبادىء المنهجية الاساسية لنظرية الانعكاسات العقلية . كتب بافلوف في كتابه « جواب من عالم نفساني الى علماء نفسانيين » ، كتب يقول : « ترتكز نظرية الانعكاسات على مبادىء اساسية ثلاثة » ، كي يكون البحث العلمي دقيقا :

اولا ــ مبدأ الحتمية (المبدأ القائل بان افعال المرء والتغيرات الاجتماعية هي نتيجة عوامل لا سلطة للفرد عليها) اي الحجة : اعطاء سبب لكل فعل يؤتى به .

ثانيا ــ مبدأ التحليل والتركيب : اي تقطيع الكل الى اجزائه الاصلية ، الى عناصره الاولية ، وبعد ذلك اعادة التركيب التدريجي للوحدات والعناصر في كل واحد .

ثالثا ــ مبدأ البنية : اي الجاهزية المكانية لعمل القوى . ارتباط الحركية بالبنية »[1].

الصفات العامة للشخصية :

الى جانب الصفات الموجودة في احدى المجموعات الاربع للبنى التحتية للشخصية . نجد من الملائم الاشارة بشكل خاص الى صفتين عامتين من صفات الشخصية ، وهما : الطبع او القدرات . ولا يمكن دراسة هاتين الصفتين على انهما بنيتان خامسة وسادسة ، وذلك للسببين التاليين :

اولا ــ كون الشخصية لا تملك سمات لا تدخل في احدى البنى التحتية الاربع المشار اليها سابقا .

ثانيا ــ كون الطبع والقدرات ، بجمعان ، بشكل ملموس ، سمات ترجع الى البنى

---

(1) بافلوف ــ المؤلفات الكاملة .

التحتية الاربع للشخصية . وعلى هذا فلا يوجد للشخصية الا بنى؛ تحتية اربع وصفتين عامتين .

ولا نقصد بالطبع اية خاصية فردية نفسية للشخصية وانما مجموع الصفات الاكثر وضوحا والمرتبطة ببعضها بعضا ارتباطا وثيقا ، والتي تكون ثابتة نسبيا لدى الشخص المفروض ولا تظهر في افعاله باستمرار . والشخصية ، في هذه السمات ، لا تتميز فقط بما تفعله او تعمله ، وانما بالشكل الذي تعمل به(١) .

ان جميع ميزات الشخصية لا تشكل سمات للطبع ، لذا فقد عرّف (تيبلوف) الطبع على انه : « مجموعة من الخواص النفسية للانسان الذي يترك اثرا في جميع اعماله ، ويرتبط بهذه الخواص ، قبل كل شيء ، الشكل الذي يتصرف بموجبه الانسان في مختلف ظروف حياته »(٢) .

ان كلمتي طبع Caractère وميزة Caracteristique تنحدران من اصل واحد . لذا ، فالميزة المكونة للانسان ، يجب ان تكشف قبل كل شيء وبعمق ،عن طابعها كله لان خواص الشخصية ، خصوصا تلك التي تظهر بشكل قياسي ، ليست ذات مظهر واحد ، وانما تتبدى بحسب مختلف مظاهر نشاط الانسان . ومع ذلك فليس صحيحا ان نستبدل جميع صفات الشخصية بصفات الطبع فقط . ومن الخطأ ايضا ، في راينا ، اعتبار الطبع كمظهر للشخصية التي تعبر عن الطموحات الرئيسية في الحياة وتظهر على شكل صيغة عمل خاص بالنسبة لشخص ما . وحينما يقتصر تحديد الطبع على انه صفات الارادة وحدها ، فاننا بهذا نحدد الطبع ايضا . وطبعا فان الطموحات ، وصفات الارادة ، وعلاقات الشخصية تظهر غالبا بشكل اوضح في الطبع اكثر منها في خواص الذاكرة او الانتباه . غير انه في بنيـة شخصية (باغانيل) التي لا تنسى في رواية (جول فيرن) : « ابناء الكابتن غرانت » . في هذه البنية يوجد شكل اصلي للانتباه يلعب دورا رئيسيا . وبسبب خواص الانتباه هذه ، فان (الطبع الاعمى) يحتوي على سمات تختلف عن سمات (الطبع الاصم) .

ان مطابقة الطبع مع سمات الارادة للشخصية تعود في اصلها الى الماضي السحيق . وقد فرضت نفسها في علم النفس الروسي على يد اوشينسكي الذي كتب يقول : « اننا

(١) ماركس وانجلز ـ حول الفن .

(٢) تيبلوف .

نرجع دراسة نشاة الطبع الى مجال الارادة . وفي الطبع ، تظهر فعلا ، خاصية فعل الارادة لدى مختلف الافراد . ومن هنا جاء التعبير القائل : قوة الطبع ، وقوة الارادة ، المستخدمين كمترادفين » .

ويكون الامر اكثر صحة حين نفهم الطبع القوي على انه تلك العلاقة القائمة بين سلوك الانسان وقناعاته ومفهومه حول العالم . وبعبارة اخرى فان الطبع لا يعني أي تجل لسمات الارادة في الشخصية ، وانما تلك السمات المتعلقة فقط بمفهوم العالم ، فالانسان الذي يتمتع بطبع قوي ، هو انسان واثق بنفسه وعلى دراية بقناعاته ، ويمكننا دائما ان نتوقع كيف يمكن ان يتصرف هذا الانسان في أي ظرف كان . ويمكن القول عنه انه « يمكن الركون اليه » ، اما الانسان ذو الطبع الضعيف ، فهو انسان يصعب علينا معرفة كيف سيتصرف في اي ظرف يمكن ان يفرض عليه ، ومع هذا كله فلا يوجد بشر بلا طبع . وما ضعف الطبع الا نوع من الطبع .

ومن الخطا ربط الطبع بالخواص الانفعالية للشخصية فقط . وافضل ما يحقق حاجات الحياة الجارية هو تقسيم الطبـاع الذي اقترحه بن Ben الى : طباع مثقفة ، انفعالية ، واخرى ارادية . وغالبا ما نسمعهم يقولون : « فلان ، مثقف حقيقي » او ان « فلانا » يعيش بمزاج يومه .

لقد قامت ، في الحقيقة ، محاولات عدة لتقسيم الطباع الى زمرتين . كتقسيم (ريبو) مثلا . كالطباع الحساسة والارادية او المنفتحة الى خارج الذات ، اي المتجهة الى الاشياء الخارجية ، والطباع المنغلقة على ذاتها ، اي الطباع المتجهة الى ذاتها وافكارها واحساساتها الخاصة . وقامت محاولات اخرى ايضا لاعطاء الطباع تعاريف أكثر تعقيدا . الا انه شاب هذه التعاريف جميعها خلل هام . ألا وهو معارضتها سمات الطبع للسمات الاخرى للشخصية .

ان سمات الشخصية التي تستند الى مظهرها المشروط اجتماعيا . والى الصفـات الاخلاقية التي يعبر الانسان من خلالها عن موقفه ازاء العمل وازاء نفسه والآخرين ، هذه السمات تتحول بسهولة الى طبع .

ولمعرفة انسان ما ، لا بد من معرفة ما قام به من عمل خلال حياته كعضو في المجتمع . واهم من هذا ايضا ، ان نفهم الى اين يتجه ، وباسم ماذا ، وما هو الشيء الذي لم يستطع تحقيقه لنفسه . وما هو الشكل الذي سيسعى من خلاله الى تحقيق الهدف الذي

رسمه لنفسه . وهنا تكمن ، في الواقع ، مشكلة طموحات الشخصية ، اي ، مسألة المغريات ، الرغبات ، المصالح ، ومشكلة النوازع ، والمثل العليا للانسان ، ومشكلة مفهومه وقناعاته بالنسبة للعالم المحيط به ، وكذلك اسباب نشاطه . ولا يمكننا استبدال الطبع بالتوجيه Orientation . انما تظهر الطموحات الفعالة في الطبع أكثر منها في التجربة السلبية .

ان كل سمة لطبع الانسان هي في الوقت ذاته سمة للشخصية ، وهي تستند بالتالي الى مظاهر معينة .

وبالنتيجة ، فانه ليس من السطحي فقط اعتبار الطبع كمظهر خاص من مظاهر البنية العامة للشخصية ، اذ ان هذا الموقف لا يتناسب مع مفهومها البنيوي . ومع ان كل سمة للشخصية هي سمة للطبع . اذ ان بعض سمات الشخصية ، يمكن الا تكون سمات للطبع لدى شخص ما . وبعض سمات الشخصية الاخرى (كنموذج الذاكرة ، مثلا) لا يمكن أن تصبح احدى سمات الطبع على الاطلاق . وذلك بسبب التعويض والتغيرات المتبادلة التي تحصل في الشخصية .

وفي ذات الوقت فان الطبع ليس مجموعة من سمات الشخصية ، وانما هو بناء خاص لهذه السمات . على اعتبار بعضها هو الغالب . وبواسطة هذه السمات يمكننا تعريف الانسان . وفي الحالة المعكسية ، فان مهمة تعريف شخصية ما تغدو امرا لا يمكن تحقيقه . وعلى هذا فلا يمكن اعتبار الطبع كمظهر مستقل أو كبناء تحتي خاص في البنية العامة للشخصية . انما هو مجموع الخواص الاكثر اهمية للمظاهر الاساسية الاربعة المرتبطة داخليا مع بنيتها ، والتي تحدد مختلف أوجه نشاط الانسان كعضو في المجتمع .

ان الطبع هو الشخصية في أصالة نشاطها . وهنا يكمن ارتباط الشخصية بالقدرات التي لا تشكل ايضا ، هي بدورها ، بنية مستقلة عن الشخصية وانما تمثل الشخصية في انتاجيتها .

ان قضية القدرات هي احدى القضايا الاساسية في علم النفس . الا ان اهميتها تتجاوز نطاق هذا الاخير . والماركسية اللينينية ــ كما نعرف ــ قد ضمنت مفهوم القدرات في ظل الاشتراكية والشيوعية .

يقول ماركس جامعا بين مفهومي قوة العمل وقدرة العمل : « يجب ان نفهم تحت هذا الاسم ، مجموع الملكات الفكرية التي يتمتع بها انسان ما ، في شخصيته الحية ، هذا

الانسان الذي يجب عليه تحريك الاشياء النافعة من اجل الانتاج »(١) . لقد ربط ماركس بهذا ، الحاجات المختلفة الانواع للنشاط العملي ، بالصفات النفسية الفردية لشخص ما ، مؤكدا على ان : « مختلف العمليات التي يقوم بها منتج البضاعة بالتدريج ، والتي تختلط بمجموع عمله تتطلب منه ، تقريبا ، أن يضع على قوسه أكثر من حبل واحد . ففي العملية الاولى ، عليه أن يبرهن عن مهارة ، وفي الاخرى عن الكثير من القوة ، والكثير من الانتباه في الثالثة ... الخ ، والفرد نفسه لا يتمتع بهذه القدرات (القابليات) بدرجة واحدة »(٢) . وكشف ماركس كذلك عن مختلف القدرات المهنية . ومثلما لا توجد الشخصية خارج نطاق العلاقات الاجتماعية ، فلا يمكن أن توجد قدرات الانسان ، هي بدورها ايضا ، خارج نطاق هذه العلاقات . فالعلاقات الاجتماعية تتغير ، والقدرات تتغير هي ايضا . وقد عارض ماركس بشكل قاطع ، وتبعه في ذلك لينين فيما بعد ، نظرية تسوية القدرات في ظل الشيوعية Nivellement . وقد اكد تطبيق الشيوعية في الاتحاد السوفييتي صحة هذا الرأي مظهرا التطور المتنوع للقدرات ، والمبادرات الفردية بين عمال البلاد السوفيتية .

لقد كانت قضية القدرات موضوع دراسة علمية في واقعية ، الامر الذي قاد الى العديد من وجهات النظر الخاطئة ، والتي لم تختف تماما ، حتى الآن . ويمكن جمع وجهات النظر الخاطئة هذه بمبدأين اثنين :

تقول وجهة النظر الاولى ان القدرات هي عبارة عن صفات نفسية للانسان ، تتحكم بصفات نشاطه المهني بشكل حتمي . وكل قدرة هي صفة مستقلة تتعايش مع الصفات الاخرى للشخصية ، بما فيها سمات الطبع ، والمزاج ، والمصالح .

اما وجهة النظر الثانية ـ الخاطئة ايضا ـ فتعتبر أن القدرات هي معارف وعادات فقط . والانسان قادر على القيام بعمل ما تعلمه . وقد اعتنق العديد من التربويين وجهة النظر هذه .

تعود وجهة النظر الاولى باصولها الفلسفية الى : افلاطون ، ليبنتز وكنط ، اي الى نظرية الطبع الغريزي وخواص العقل .

---

(١) ماركس ـ رأس المال ـ الكتاب الاول ـ الجزء الاول .

(٢) ماركس ـ المرجع السابق نفسه ـ الجزء الثاني .

اما وجهة النظر الثانية فقد ظهرت خلال الصراع مع وجهة النظر الاولى ، وترجع في نشأتها الى (لوك ، كومينسكي ، هيلفيسيوس) .

القدرات هي مجموع سمات الشخصية الثابتة نسبيا ، على الرغم من تغيراتها بتأثير التربية ، مشكلة بنية حركية ، والتي تحدد نجاح تعلم اي عمل بتنفيذه وتحسين القائم عليه ، وذلك بناء على تعويض بعض صفات الشخصية بصفات اخرى .

ان غياب القـدرات بالنسبة لاي نوع من أنواع العمـل ، يشكل ايضا بنية معينـة للشخصية ، التي تدخل فيها مع ذلك ، الصفات السلبية للشخصية بالنسبة لعمل ما . فالشرود ، لا يعني غياب الذاكرة فقط . وهناك اناس ذوو بنى نفسية متنوعة تنوعا كبيرا ، ويستطيعون تحقيق علامات عالية لدى قيامهم باي نوع من أنواع العمل . والفشل في تحقيق عمل ما ، يتحدد عادة ، وبشكل واضح عن طريق هذه البنية او تلك من البنى النفسية للشخصية . والبحث عن تزامن Syndrôme اعراض مرض من الامراض يشكل مهمة اساسية من المهام التي تقع على عاتق علم النفس . وتزامن الفشل هو تلك العلاقات المنطقية للبنى النفسية للشخصية مع ظهور مؤشر ما معلوم لفشل مهني.

ان ما اتينا على ذكره يؤكد على ان الطبع والقدرات ليست الا سمات مستقلة للشخصية . وهي خواص عامة . ولا توجد هذه الخواص (الصفات) الى جانب صفات الشخصية المجموعة في هذه البنى التحتية الاربع ، وانما هي الصفات نفسها المعبر عنها فقط بشكل اكثر وضوحا ، والمرتبطة بعضها ببعض ، وتظهر في مختلف اوجه العمل الطبع (النشاط) . او انها الصفات نفسها ولكن في علاقاتها مع نشاط معلوم (قدرة) . والتطور التناسق للشخصية . هو في الوقت نفسه تكون للطبع والقدرات .

لتبسيط المفهوم البنيوي للشخصية ، بعض الشيء ، يمكننا ان نمثل بنيتها الاكثر عمومية بهرم غير متناسق ، ذي ثلاثة اضلاع ، قاعدته : الظهر الشروط بيولوجيا ، وراسه : القناعات ، ويغطي اضلاع الهرم نتوءات وفجوات مرتبط بعضها ببعض . فيكون الطبع على هذا الاساس ، هو بنية النتوءات البارزة ، والاشد ارتباطا بعضها بعضا ، ممثلة لمختلف صفات الشخصية . وبنى هذه النتوءات تمثل صفات الشخصية . متماثلة تقريبا بمساحتها الخارجية ، وتمثل متطلبات مهنة ما .

اذا كان هذا الرسم التخطيطي يشرح البنية الحركية للشخصية ، فان لوجهات النظر الاخرى رسومها التخطيطية ايضا : فعلم النفس الوظيفي كان يمثل بنية الشخصية بشكل مظهر جانبي (Profil) ، اي بشكل رسم تخطيطي للوظائف النفسية المجاورة او لخواص الشخصية .

والمفهوم الثالي للشخصية يمثل عند الشخصانيين شكل نواة محاطة باغلفة : المزاج ، الطبع ، القدرات . ويتطلب مفهوم البنية الحركية الوظيفية للشخصية ان تملأ الرسم التخطيطي بمضمون مادي .

نحو نظرية للابداع

س . ر . روجرز
ترجمة : عبد الكريم ناصيف

اعتقد أن ثمة حاجة اجتماعية ماسة الى السلوك الخلاق الذي يسلكه الافراد المبدعون . وهذا ما يبرر وضع نظرية تجريبية للابداع تتناول طبيعة العمل الابداعي ، الشروط التي يجري وفقا لها ، والاسلوب الذي يمكن بوساطته رعايته بصورة ناجعة ، فنظرية كهذه قد تفيد كحافز ودليل لاية دراسات وابحاث في هذا الميدان .

الحاجة الاجتماعية

لعل كثيرا من النقد الخطير الذي يوجه لثقافتنا واتجاهاتها يمكن ان تلخصه على افضل نحو عبارة نقص الابداع . لكن دعنا نذكر باختصار شديد بعض هذا النقد :

١ ـ يغلب علينا في التعليم ان نخرّج افرادا خاضعين مطابقين للنماذج العامة ، افرادا اكتمل تعليمهم اكثر مما نخرج مفكرين اصيلين مبدعين احرارا .

٢ ـ في النشاطات التي نقوم بها خلال فراغنا ، تسود بصورة طاغية التسلية السلبية والاعمال الفئوية المنظمة بصرامة ، في حين لا يترك للنشاطات الابداعية الا اقل المجالات .

٣ ــ في ميدان العلوم ، هناك وفرة كبيرة من التقنيين ، بينما عدد الذين يمكن ان يضعوا فرضيات ونظريات مثمرة ضئيل بالحقيقة .

٤ ــ في مجال الصناعة ، يبقى الابداع حكرا على القلة ــ المدير ، المصمم ، رئيس دائرة الابحاث ــ في حين ان حياة الكثرة الغالبة هي حياة خالية من اي عمل خلاق مبدع .

٥ ــ الصورة ذاتها تنطبق على حياة الفرد والاسرة . فالملابس التي نرتدي والطعام الذي ناكل ، والكتب التي نقرا ، والافكار التي نحمل ، كلها تسيطر عليها نزعة شديدة نحو الامتثال والخضوع ، نحو التطابق مع النموذج العام . وان يكون المرء متفردا او مختلفا يجعل الآخرين يشعرون بانه « خطر » .

ترى لماذا نقلق حول هذه المسالة ؟ فاذا كنا ، كناس ، نسر" بالامتثال اكثر من الابداع ، الا يسمح لنا بهذا الاختيار ؟ حسب تقديري ، يمكن ان يكون اختيار كهذا معقولا تماما لولا ظل كبير يمكن ان يخيم علينا جميعا . ففي الوقت الذي تتقدم فيه المعرفة ، البناءة منها والمدمرة ، بقفزات سريعة لا تصدق ، في عصرنا النووي العجيب هذا ، فان التكيف الابداعي الخالص يبدو كانه يمثل الامكانية الوحيدة التي يتمكن بها الانسان من ان يبقى مجاريا للتغيرات المذهلة في العالم هذا . ذلك انه مع الاكتشافات العلمية وتقدم الاختراع ، كما يقال لنا ، حسب متوالية هندسية ، لا يمكن لشعب سلبي عموما ومحدود الثقافة ان يتغلب على مشكلاته وقضاياه المتضاعفة . وما لم يكن بامكان الافراد . والفئات والامم ان تتصور وتشق وكذلك تصحح بصورة ابداعية . طرقا جديدة لمواكبة هذه التغيرات المعقدة ، فان المستقبل سيكون مظلما . وما لم يتمكن الانسان من القيام بتكيفات جذرية جديدة تجاه واقعه بالسرعة نفسها التي يتمكن بها العلم من تغيير بيئته ، فان حضارتنا مهددة بالفناء . فالثمن الذي سندفعه لقاء نقص الابداع ليس سوء التكيف الفردي والتوترات الجماعية فحسب بل ايضا الفناء الشامل بكل ما في الكلمة من معنى .

ونتيجة لذلك ، يبدو لي أن البحث في عملية الابداع ، والشروط التي تجري وفقا لها هذه العملية ، وكذلك أساليب تيسيرها وتسهيلها ، يعتبر بالغ الاهمية .

وعلى أمل أن نقدم صيغة للبنية المفاهيمية التي يمكن ان تجري بناء عليها أبحاث كهذه ، نعرض الاقسام التالية :

العملية الابداعية :

ثمة طرق عديدة لتعريف الابداع . ولكي أجعل معاني الاشياء التالية اكثر وضوحا ، اعرض العناصر التي تشكل ، حسب رأيي ، جزءا من العملية الابداعية ، ومن ثم نسعى الى وضع تعريف .

بالنسبة لي ، كعالم ، ينبغي في المقام الاول ان يكون هناك شيء ملموس ، شيء يمكن ملاحظته ، نتاج ما للابداع . اذ رغم ان تصوراتي قد تكون جديدة كل الجدة ، الا انها قد لاتعرف بأنها ابداعية مالم تظهر على شكل نتاج ما يمكن ملاحظته . أي مالم يعبر عنها بكلمات او تدون في قصيدة، او تترجم الى عمل فني او تأخذ شكل ابتكار ما .

وهذه النواتج ينبغي أن تكون بنى جديدة . والجدة هذه تنشأ من الخصائص التي يتفرد بها المرء والتي يكتسبها من تفاعله مع مادة التجربة . فالابداع يتميز بان طابع الفرد يسم نتاجه دائما ، رغم ان هذا النتاج ليس هو الفرد ، ولا المواد التي استخدمها بل هو حاصل العلاقة بين الاثنين .

لاينحصر الابداع ، حسب رأيي ، بمضمار معين . بل انني اقول انه لايوجد فرق اساسي في العملية الابداعية كما يستدل عليها بين رسم لوحة ، او تأليف سمفونية ، او تصميم آلات جديدة للقتل ، او تطوير نظرية علمية ، او اكتشاف نهج جديد في العلاقات البشرية ، او ايجاد تشكلات جديدة لشخصية انسان من خلال العلاج النفسي . (الواقع أن تجربتي في الميدان الاخير هذا ، اكثر من ميادين الفنون الاخرى ، هي التي اثارت في نفسي اهتماما خاصا بالابداع وتسهيل عملياته . فالمعرفة

الوثيقة بالطريقة التي يعيد الفرد فيها صياغة ذاته عبر علاقة علاجية مع الاصالة والمهارة الفعالة ، تعطي المرء كامل الثقة بالامكانات الابداعية لجميع الافراد .) .

اذن ، تعريف للعملية الابداعية هي انها الظهور الفعلي لنتاج جديد نسبيا ، ناشيء عن تفرد الفرد من جهة ، والمواد او الاحداث او الناس او ظروف حياة هذا الفرد من جهة ثانية

لكن دعني هنا أضيف بعض الملاحظات السلبية على هذا التعريف . انه لا يفرق بين الابداع « الخير » والابداع « الشرير » . اذ يمكن ان يكتشف احد الناس طريقة لتخفيف الالم وتخليص الانسان منه ، في حين يصمم انسان آخر شكلا جديدا اشد وادهى من اشكال تعذيب السجناء السياسيين . كلا هذين العملين يبدو لي ذا صفة ابداعية ، رغم ان قيمتهما الاجتماعية مختلفة كل الاختلاف . وعلى الرغم من انني سأتناول مسألة التقييمات الاجتماعية هذه فيما بعد ، الا انني تجنبت تضمينها تعريفي نظرا لانها شديدة التغير . فغاليلي وكوبرنكوس قاما باكتشافات مبدعة اعتبرت في زمانهما شرا وكفرا ، بينما تعتبر في ايامنا هذه اساسية وبناءة ونحن لا نريد ان نغلف تعريفنا بمصطلحات تغرق في الذاتية .

وهناك طريقة اخرى للنظر الى هذه القضية ذاتها هي ان نلاحظ انه لكي يعتبر النتاج ، تاريخيا ، ممثلا للابداع ، لابد ان تقبله فئة من الفئات في يوم من الايام . ورغم أن هذه الحقيقة لاتفيد تعريفنا بشيء ، سواء بسبب تقلب التقييمات الاجتماعية التي ذكرناها آنفا ، أو لان كثيرا من نواتج الابداع لا تثير الانتباه على الصعيد الاجتماعي ، اي انها تغيب عن العيان قبل ان تخضع للتقييم . لذا فقد حذفنا ايضا فكرة قبول فئة من الفئات ، من تعريفنا .

اضافة الى ذلك ، لابد من الاشارة الى ان تعريفنا لايولي اهمية لدرجة الابداع ، نظرا لان هذه المسألة هي ايضا مسألة حكم له علاقة بالقيمة وهو أمر شديد التغير والتقلب بطبيعته . فعمل الطفل وهو يبتكر لعبة جديدة مع رفاقه ، وصياغة آينشتاين لنظرية النسبية ، وابتكار

ربة البيت لصلصة جديدة للحمة ، وتاليف الكاتب الشاب لروايته الاولى، كلها ، من حيث مفهومنا وتعريفنا ، تعتبر ابداعية ، دون ان نحاول ترتيبها ضمن سلم ودرجات الابداع .

دوافع الابداع :

يبدو الباعث الاساسي للابداع ، وكانه نفس النزعة التي تكتشفها في اعماق الانسان على انها القوة الشافية في العلاج النفسي ، **أي نزعة الانسان لان يحقق ذاته ، وأن يخرج امكاناته للعيان** . وانا اقصد بهذا ، الاتجاه الذي يظهر في الحياة الانسانية والعضوية جميعا ـ الدافع الملح للتمدد والتوسع والتطور والنضج ، والميل للتعبير عن كافة امكانيات الكائن وتحقيقها ، الى الحد الذي يعزز فيه مثل هذا التحقيق الكيان او الذات . وقد يصبح هذا الميل دفينا في الاعماق تحت طبقات من الدفاعات النفسية المتحجرة ، كما قد يختفي خلف واجهات معقدة لاتعترف بوجوده ، لكن اعتقادي ، وهو اعتقاد مبني على تجربتي الخاصة انه موجود لدى كل فرد وانه لاينتظر الا الظروف المناسبة لكي ينطلق ويتحرر . ان هذا الميل هو الدافع الاولي للابداع كما ان الكائن يقيم علاقات جديدة مع البيئة وهو يسعى لان يحقق ذاته بكل مافي الكلمة من معنى .

دعونا الآن نحاول التعامل مباشرة مع هذه القضية المعقدة ، قضية القيمة الاجتماعية للعمل الابداعي . المفترض ان القلة منا يهتمون بتسهيل الابداع المدمر اجتماعيا . ونحن لانرغب ، عن سابق معرفة ، في بذل اي جهد لتطوير افراد تظهر عبقرياتهم الابداعية على شكل طرق اجد واكثر تطورا في السرقة والاستغلال والتعذيب وقتل الافراد الآخرين، او تطوير اشكال من التنظيم السياسي او الصيغ الفنية التي تودي بالانسانية الى مسالك التدمير ـ الذاتي ماديا او معنويا . لكن كيف يمكننا يا ترى أن نقوم بالتمييز الضروري الذي نتمكن بواسطته من تشجيع الابداع البناء لا الابداع المدمر ؟

ليس بالامكان اجراء التفريق عن طريق تفحص النتاج . فجوهر الابداع الحقيقي هو جدته ، لذا نجد اننا لانملك المقياس الذي يمكن ان نحكم عليه من خلاله . والواقع ان التاريخ يبين انه بقدر مايكون النتاج اكثر اصالة ، ومضامينه ابعد مدى ، بقدر ما يكبر الاحتمال في أن يحكم عليه معاصروه بانه نتاج شرير وسيء . ومن المحتمل كثيرا ان الابداع البالغ الاهمية ، سواء أكان فكرة أو عملا فنيا او اكتشافا علميا ، سيعتبر في البداية خاطئا او سيئا او تافها . بينما يراه الجميع فيما بعد جليا ، قائما بذاته ، ولايحتاج الى دليل . وعندئذ فقط ينال تقييمه النهائي باعتباره عملا ابداعيا . ولعل من الواضح على ما يبدو انه ما من انسان معاصر يستطيع عن قناعة ان يقيم نتاجا ابداعيا في زمن تكونه ، وهذا القول يصح اكثر واكثر بمقدار مايكون الابداع اكثر جدة وحداثة .

كذلك ليس هناك من فائدة في ان نتفحص اهداف الفرد الذي يشارك في عملية ابداعية . فكثير ، بل ربما معظم الاختراعات والاكتشافات التي ثبتت اهميتها وقيمتها الاجتماعية كان الدافع لها اهدافا ذات اهتمامات شخصية اكثر مما هي ذات قيم اجتماعية ، في حين يسجل التاريخ ، من جانب آخر ، نتيجة محزنة نوعا ما لكثير من اعمال الابداع (خطط اصلاح اجتماعي مختلفة ، تحريم المسكرات .. الخ) التي كان الغرض منها تحقيق خير المجتمع . لا ، علينا ان نواجه الحقيقة القائلة بان الفرد يبدع اساسا لان الابداع يرضيه ويريحه ، لان هذا السلوك يجعله يشعر بانه يحقق ذاته ، ونحن لانكسب شيئا ان حاولنا أن نميز بين الاهداف « الخيرة » والاهداف « الشريرة » في العملية الابداعية .

اذن هل ينبغي ان نقلع عن اية محاولة للتمييز بين الابداع الذي يحتمل ان يكون بناءا والابداع الذي يحتمل ان يكون مدمرا ؟ بالنسبة لي لا اعتقد ان لهذا الاستنتاج مايبرره . اذ ، هنا بالذات تعطينا المكتشفات السريرية الحديثة التي تم التوصل اليها في ميدان العلاج النفسي بارقة امل . لقد تبين انه عندما يكون الفرد منفتحا لتجربته كلها (هذه عبارة سيتم تعريفها بصورة اكمل فيما بعد) فان سلوكه عندئذ سيكون مبدعا ومن الممكن ان يثق المرء بأن ابداعه سيكون من حيث الجوهر ، بناء .

يمكن القيام بعملية التفريق بكثير من الايجاز وفق ما يلي . بقدر ما يبعد الفرد عن وعيه (او يكبت ، اذا كنت تفضل هذا المصطلح) اجزاء واسعة من خبرته ، بقدر مايمكن ان تكون تشكلاته الابداعية مرضية او شريرة اجتماعيا او كلا الامرين معا . وبقدر مايكون الفرد منفتحا لكافة جوانب خبرته ويجعل في متناول وعيه كافة الاحساسات والملاحظات المتنوعة التي تسري في كيانه ، بقدر ما يغلب على النواتج الجديدة لتفاعله مع البيئة ان تكون بناءة له وللآخرين على حد سواء . مثال على ذلك ، امرؤ لديه ميول من جنون العظمة يمكن ان يطور بصورة أبداعية نظرية اجد واطرف عن العلاقة القائمة بينه وبين بيئته ، دون أن يعدم دليلا يثبت صحة نظريته من كل انواع الادلة الدقيقة . ان نظريته هي ذات قيمة اجتماعية ضئيلة ، ربما لان هناك نطاقا واسعا من الخبرة ، لم يسمح له هـذا الفرد بالتسرب الى وعيه مـن جهة اخرى ، فقد طور سقراط ، رغم أن معاصريه كانوا أيضا يعتبرونه « معتوها » . افكارا جديدة ثبت انها بناءة اجتماعيا . ومن المحتمل كثيرا ان هذا حصل لانه كان غير منغلق بل كان منفتحا بصورة كبيرة ازاء خبراته .

ولعل الحجة التي تكمن خلف هذا تصبح اكثر وضوحا في الفقرات الباقية من هذه المقالة . لكنها ، بشكل اساسي ، مبنية على اساس ما اكتشف في ميدان العلاج النفسي .

« ... اننا اذا ما استطعنا ان نضيف الى التجربة الحسية والغريزية التي هي احدى ميزات مملكة الحيوان كلها ، موهبة الوعي الحر وغير المشوه التي ينفرد بها الانسان وحده على مايبدو . سيكون لدينا كائن يدرك متطلبات الحضارة مثلما يدرك حاجاته الفيزيولوجية الخاصة بالغذاء او الجنس ، انه سيدرك رغبته في اقامة علاقات صداقة كما يدرك رغبته في تنمية ذاته ، ويعي رقته ولطفه تجاه الاخرين مثلما يعي عداءه لهم . وحين تعمل مقدرة الانسان الفريدة بملء حريتها وبصورة كاملة هكذا ، نجد ان مالدينا ليس حيوانا ينبغي ان نخشاه ، ولا وحشا يجب السيطرة عليه ، بل نجد كائنا قادرا على ان يقوم ، عبر المقدرة المتكاملة الملحوظة لجهازه العصبي المركزي ، بالتصرف المتزن الواقعي المعزز لذاته

الداعم للآخرين ، وذلك نتيجة لكافة عناصر وعيه هذه . وبكلمة اخرى ، حين يكون امرؤ اقل من الانسان بكل مافي هذه الكلمة من معنى – أي حين ينكر على وعيه جوانب مختلفة من خبرته – يكون لدينا ، بالحقيقة ، كل الاسباب التي تجعلنا نخشاه ونخشى سلوكه ، كما يشهد على ذلك الوضع العالمي الحالي . لكنه حين يكون انسانا بكل مافي الكلمة من معنى اي حين يكون بكينونته التامة وعندما يكون وعيه لخبرته ، هذه الصفة الانسانية المميزة ، يعمل بكل حرية ، حينئذ يمكن ان نثق ثقة تامة بأن سلوكه بناء . انه لن يكون دائما مجاريا للعادة والتقليد ، وليس دائما ممتثلا ، خاضعا منسجما ، بل سيكون متفردا ، بيد انه ايضا مؤهل اجتماعيا . (روجرز ١٩٥٣) .

الشروط الداخلية للابداع البناء :

ترى ماهي الشروط التي تلازم بصورة وثيقة ، داخل الفرد ، عملا ابداعيا يحتمل أن يكون بناءا ؟

فيما يلي الشروط المحتملة ، حسبما أرى :

١ – الانفتاح للخبرات : الامتدادية .

وهذا عكس الموقف الدفاعي النفسي الذي يتلخص بانه لكي يحمي المرء التنظيم القائم لذاته ، يحول دون بعض الخبرات مانعا اياها من الانتقال الى وعيه الا بشكل مشوه . اما الشخص المنفتح للخبرات فانه يسمح لكل حافز للانتقال ، وبكل حرية ، عبر جهازه العصبي دون أن يتعرض لاي تشويه من قبل اية عملية دفاعية وقائية . وسواء أكان منشأ الحافز من البيئة ، نتيجة تأثير شكل أو لون أو صوت في الاعصاب الحسية أو كان منشأه الاحشاء ، او تأثير ذكرى مرت في الجهاز العصبي المركزي، فانه يوضع في متناول الوعي . وهذا يعني انه بدلا من ان يدرك المرء ويلاحظ الاشياء وفق تصنيفات محددة مسبقا (الاشجار خضراء ، التعليم الجامعي جيد ، الفن الحديث سخيف) فانه يعي هذه اللحظة المعاشة كما هي ، وبذلك يكون زاخرا بالحيوية تجاه كثير من الخبرات

التي تقع خارج التصنيفات المعتادة (هذه الشجرة ذات لون أرجواني شاحب ، التعليم في هذه الكلية ضار مدمر ، هذا النحت الحديث له تأثير شديد) .

من هنا نخرج بطريقة جديدة لوصف الانفتاح للخبرات . انه يعني فقدان التصلب ، وامكانية النفاذ من قيود المفاهيم والمعتقدات، والمدارك والفرضيات . وهو يعني التساهل تجاه الغموض حيث يوجد الغموض. كما يعني القدرة على تلقي الكثير من المعلومات المتناقضة دون أيما حواجز، كذلك يعني مايدعوه علماء دلالات الالفاظ بصورة عامة : (التوجه الامتدادي) .

ان انفتاح الوعي الكامل هذا لما يوجد في هذه اللحظة هو ، باعتقادي ، احد الشروط الهامة للابداع البناء . وهو ، ولا شك ، موجود في كل ابداع بشكل متساو من حيث الجدة والكثافة ومختلف من حيث المحدودية والاتساع . فالفنان ذو التكيف السيء الى حد كبير والذي لايستطيع أن يدرك أو يعي اسباب الشقاء في نفسه يمكنه مع ذلك ان يعي بصورة حادة وبالغة الحساسية الاشكال والالوان في خبرته ، والطاغية (سواء أكان على مقياس صغير أو كبير) الذي لايتمكن من مواجهة الضعف في نفسه ، يمكنه مع ذلك ان يدرك ادراكا كاملا وان يعي تماما الشروخ الموجودة في الدروع النفسية لاولئك الذين يتعامل معهم. والابداع هنا ممكن ، لانه يوجد انفتاح تجاه احدى حالات الخبرة . ولان الانفتاح يقتصر فقط على احدى حالات الخبرة ، فان نتاج هذا الابداع قد يكون مدمرا على صعيد القيم الاجتماعية . من هنا ، فانه بقدر ما يتيح المرء لنفسه وعيا حساسا لكافة حالات وأطوار خبرته ، بقدر ما نكون أكثر تأكدا من ان ابداعه سيكون بناءا على الصعيد الشخصي والاجتماعي .

ب ـ مصدر داخلي للتقييم :

لعل أهم شروط الابداع واكثرها اساسية هو أن يكون مصدر الحكم التقييمي داخليا . فقيمة ما ينتجه الفرد المبدع لاتأتي ، بالنسبة له ،

من مدح الآخرين او ذمهم ، بل من ذاته . هل ابدعت شيئا ما يرضيني ؟ هل يعبر عن جزء مني ، شعوري او تفكيري ، الي او نشوتي ؟ هذه هي الاسئلة الوحيدة التي تهم الشخص المبدع بالحقيقة ، او الشخص عندما يكون في طور الابداع .

على ان هذا لايعني انه ينسى او لايرغب في ان يعي حكم الاخرين . انما ببساطة نقول ان القاعدة التي يرتكز عليها في التقييم تقع داخل ذاته ، في رد فعله العضوي تجاه تقدير نتاجه . فاذا كان هذا بالنسبة للشخص هو عبارة عن « احساسه » بأنه « يعمل » ، وانه يحقق امكاناته الذاتية التي لم تتحقق من قبل ، والتي تظهر الى الوجود في تلك اللحظة ، حينئذ سيعتبر عمله مرضيا وابداعيا ، دون ان يكون بامكان اي تقييم خارجي ان يغير من هذه الحقيقة الاساسية .

ج ـ القدرة على التلاعب بالعناصر والمفاهيم .

رغم ان هذا الشرط قد يكون اقل اهمية من الشرطين السابقين الا انه يبدو لي احد شروط الابداع . انه ، مصحوبا بالانفتاح وافتقاد التصلب الذي وصفناه في الشرط الاول ، عبارة عن مقدرة المرء على التلاعب تلقائيا بالافكار او الالوان او الاشكال او العلاقات ـ كي يضع العناصر في أوضاع مستحيلة ، يصوغ فرضيات غريبة ، يجعل من المعطيات أمرا مشكلا ، يعبر عن اشياء مثيرة ، ينقل من شكل الى آخر، يحول الى متكافئات غير معقولة . ومن هذا التلاعب التلقائي والاكتشاف ينشأ الحس الباطني ، الرؤية الابداعية للحياة بطريقة جديدة وذات مضمون . وكما لو انه من آلاف الاحتمالات التي تولد وتذهب هدرا ، يظهر شكل او شكلان متطوران بخواص تعطيهما قيمة دائمة .

العمل الابداعي وما يلازمه .

عندما تتوفر هذه الشروط الثلاثة ، يحدث الابداع البناء . غير اننا لايمكن ان نتوقع وصفا دقيقا للعمل الابداعي ، وذلك لانه بحكم طبيعته ذاتها متعذر على الوصف . فهو ذلك المجهول الذي ينبغي ان نميزه

كمجهول الى ان يقع . وهو ذلك الامر غير المقول الذي يصبح معقولا. ولا يمكننا الا بشكل عام جدا ان نقول ان العمل الابداعي هو السلوك الطبيعي للكائن الذي يتوفر لديه ميل للارتفاع عندما يكون ذلك الكائن منفتحا لكل مايعيشه من خبرات داخلية وخارجية من اشكال العلاقات. والكائن ، شأنه شأن الآلة الحاسبة (الكومبيوتر) ، ينتقي من ذلك الحشد الهائل من الاحتمالات نصف ـ المتشكلة ، الاحتمال الذي يلبي اشد حاجة داخلية لديه ، أو ذلك الذي يشكل علاقة اكثر فعالية مع بيئته ، او هذا الآخر الذي يكتشف ترتيبا أكثر بساطة وارضاء يمكن فهم الحياة من خلاله .

مع ذلك ، ثمة خاصة من خصائص العمل الابداعي يمكن وصفها . اننا نلاحظ ، في كافة نواتج الابداع تقريبا ، الانتقائية ، التوكيد ، أثرا من نظام ، محاولة لاستخراج الجوهر . فالفنان يرسم على السطوح او النسيج ، بشكل مبسط ، متجاهلا التنوعات الدقيقة الموجودة على صعيد الواقع . والعالم يصوغ قانونا اساسيا للعلاقات . بغض النظر عن كافة الاحداث او الظروف الخاصة التي قد تخفي جماله المجرد . والكاتب ينتقي الكلمات والعبارات التي تعطي الوحدة التعبيرية . وبوسعنا القول أن هذا هو تأثير الشخص بالذات ، تأثير « الأنا » . فالواقع موجود بحشد هائل من الحقائق المربكة ، لكنني أوجد صيغة لعلاقتي بالواقع ف « انا » لدي اسلوبي « الخاص » بفهم الواقع ، وهذه الانتقائية الشخصية المنظمة (لاشعوريا ؟) او هذا التجريد بالذات هو الذي يضفي على نواتج الإبداع صفتها الجمالية . ورغم ان هذه النقطة هي ابعد مايمكننا الوصول اليه في وصفنا لأي جانب من جوانب العمل الابداعي ، الا أن هناك بعض السمات الملازمة له لدى الفرد يمكننا ذكرها . أولاها هي ما يمكننا ان ندعوه شعور « اليوريكا » « هذه هي » ، « وجدتها » ، « هذا هو ما أريد التعبير عنه » .

السمة الملازمة الاخرى هي قلق الانفراد . فانا لا اعتقد ان كثيرا من نواتج الابداع الهامة قد تشكلت دون ان يشعر المبدع بـ « أنا وحدي . ما من أحد فعل هذا من قبل . لقد غامرت في ميدان لم تطأه قدم سابقا . ربما كنت احمق أو مخطئا، أو ضائعا او شاذا » .

كذلك ثمة تجربة اخرى ترافق ، عادة ، الابداع ، وهي الرغبة في التواصل . اذ من المشكوك فيه ما اذا كان بامكان الانسان ان يبدع شيئا دون ان يرغب في ان يشاركه الناس ابداعه . انها الطريقة الوحيدة التي يمكنه بها ان يصرّف قلق الانفراد ويؤكد لذاته انه يمت للجماعة فهو قد يسر بنظرياته لمفكرته الخاصة فقط ، وقد يدون مكتشفاته بواسطة رموز سرية ، وقد يخفي قصائده في درج مقفل ، وقد يخبىء لوحاته في خزانة خفية ، لكنه يرغب في ان يحقق التواصل مع جماعة تفهمه حتى ولو كان عليه ان يتخيل مثل هذه الجماعة تخيلا . انه لايبدع كي يتواصل لكنه ما ان يبدع حتى تتملكه رغبة في ان يتقاسم هذا الجانب الجديد من ذاته — بالنسبة — لمحيطه ، مع الآخرين .

الشروط التي تعزز الابداع البناء :

لقد حاولت حتى الآن ان اصف طبيعة الابداع لكي ابين تلك الخاصة من خواص التجربة الفردية التي تزيد من احتمالات ان يكون الابداع بناءا ، بغية استخلاص الشروط الضرورية للعمل الابداعي وذكر بعض ما يلازمه . لكن اذا كان علينا ان نحقق تقدما في تلبية الحاجة الاجتماعية التي هي موجودة بالاصل ، فان علينا ان نعرف ما اذا كان بالامكان رعاية الابداع البناء وتشجيعه ام لا ، واذا كان الجواب بالايجاب ، فكيف .

يتضح من طبيعة شروط الابداع الداخلية ذاتها ، انها لايمكن ان تفرض فرضا ، بل يجب ان يسمح لها بالظهور ، فالمزارع لايستطيع ان يجعل البذرة تنتش والرشيم ينمو ، بل باستطاعته فقط ان يوفر لها شروط التغذية التي تسمح لهذه البذرة بأن تحقق امكاناتها . وهذا هو حال الابداع . فكيف يمكننا ان نوفر الشروط الخارجية التي تعزز وتنمي الشروط الداخلية المذكورة اعلاه ؟ ان خبرتي في ميدان العلاج النفسي تجعلني اعتقد اننا بتأمين شروط الامان النفسي والحرية ، نزيد الى اقصى حد من احتمالات ظهور الابداع البناء . واسمحوا لي ان اعالج هذه الشروط بشيء من التفصيل ، رامزا لها بحرفي س و ي .

س ـ الأمان النفسي :

يمكن ان يتحقق هذا بواسطة ثلاث عمليات مترابطة :

قبول الفرد كقيمة غير مشروطة . حينما يشعر المعلم أو الوالد أو الطبيب المعالج او اي شخص آخر له دور تسهيلي ، بصورة أساسية ، ان هذا الفرد ذو قيمة بحد ذاته ، وبما ينطوي عليه من مكونات ، بغض النظر عن ظرفه الحالي أو سلوكه ، فانه يكون ، في ذلك ، مشجعا للابداع . وربما لا يكون هذا الموقف حقيقيا صادقا الا عندما يلمس المعلم او الوالد ... الخ .. امكانات الفرد وبالتالي يمكنه أن يؤمن ايمانا غير مشروط به ، بغض النظر عن وضعه في الوقت الحاضر .

فالاثر الذي يحدث لدى الفرد ، وهو يدرك هذا الموقف ، هو انه يشعر بمناخ من الامان يحيط به . انه يتعلم تدريجيا ان باستطاعته ان يكون ما هو بالفعل ، دون زيف او مظاهر كاذبة ، طالما ان الآخرين ، على مايبدو ، يعتبرونه ذا قيمة مهما فعل . من هنا يصبح هذا الفرد اقل حاجة الى التصلب ، وبامكانه ان يكتشف ماقي نفسه ، وان يحاول تحقيق ذاته بطرق جديدة وتلقائية ذاتية . اي انه ، بكلمة اخرى ، يتحرك باتجاه الابداع .

توفير المناخ الذي ينعدم فيه التقييم الخارجي : عندما نتوقف عن اطلاق الاحكام على الافراد الآخرين من موقع التقييم فاننا نشجع الابداع ، ذلك انه حين يجد الفرد نفسه في جو لا يخضع فيه للتقييم ، ولا تقاس فيه اعماله بمقياس خارجي ما ، فان ذلك يعتبر محررا له الى حد كبير . ان التقييم هو التهديد الماثل دائما ، وهو الذي يخلق الحاجة لدى الفرد الى اتخاذ الموقف الدفاعي مما يعني دائما ان جزءا من الخبرة لا بد ان ينكره الفرد على الوعي . فاذا تم تقييم هذا النتاج بالمقاييس الخارجية على أنه جيد ، حينذاك لا ينبغي ان أحمل كرها له ، لكن اذا ما تم تقييمه على انه سيء وفق المعايير الخارجية ، عندئذ ينبغي ان اتجاهل حقيقة ان العمل يبدو لي انا ذاتي ، وانه جزء لا يتجزأ مني . غير انه اذا لم تصدر احكام مبنية على معايير خارجية فعندئذ ساكون اكثر انفتاحا

لخبرتي . وبوسعي ان أميز ما احب وما اكره ، ان اميز طبيعة المواد الخام المتوفرة لي ورد فعلي تجاهها بصورة اكثر حدة وحساسية . وبوسعي أن ابدأ بتمييز موضع التقييم داخل ذاتي ، وبناء على ذلك أتحرك باتجاه الابداع .

ولكي نسكّن بعض الشكوك والمخاوف لدى القارىء ينبغي الاشارة الى ان التوقف عن تقييم الآخرين لا يعني التوقف عن ابداء أي رد فعل تجاههم . بل الحقيقة ان ذلك ربما يحرر المرء ويسمح له بأن يبدي رد الفعل الذي يشاء . « انا لا احب فكرتك » (أو لوحتك أو ابتكارك أو كتابتك) لا يعتبر تقييما بل رد فعل . انه يختلف اختلافا ذكيا انما حادا عن حكم يقول : « ما تعمله سيء (أو جيد) » ، وهذه الصفة عزاها لك مصدر خارجي » . ان القول الاول يسمح للفرد بأن يحتفظ بمصدره الخاص بالتقييم ، وهو يبقي على الاحتمال بأن المرء عاجز عن تقييم شيء هو فعلا جيد جدا . أما القول الثاني ، سواء كان مدحا أو قدحا ، فانه يميل لان يضع الشخص تحت رحمة القوى الخارجية . اذ يقال له انه بكل بساطة لا ينبغي ان يسأل نفسه ما اذا كان نتاجه هذا تعبيرا صحيحا عن ذاته ، بل ينبغي عليه أن يهتم بما يفكر به الآخرون . وبذلك ينحرف بعيدا عن الابداع .

الفهم بصورة مؤكدة :

هذا هو الذي يوفر الحد الاقصى من الامان النفسي ، اذا ما اجتمع مع الآخرين . فاذا قلت انني « أوافقك » دون ان اعرف شيئا عنك ، كانت هذه الموافقة ضحلة بالحقيقة ، اذ انك تعلم ان هذه الموافقة قد تتغير اذا ما تسنى لي فعلا أن اعرفك ، لكن اذا ما كنت افهمك ، بصورة مؤكدة ، واراك كما ارى ما تشعر به وما تفعله ، من وجهة نظرك انت ، والج عالمك الخاص واراه كما يظهر لك انت — واظل موافقا لك — حينئذ يكون هذا هو الامان بالفعل . وفي هـذا المناخ يمكنك ان تطلق العنان لروحك الحقيقية كي تظهر وتعبر عن ذاتها بأشكال متنوعة وجديدة طبقا لعلاقتها الحقيقية بالعالم . وهذه هي الرغابة الاساسية للابداع .

ج ـ الحرية النفسية :

حين يسمح المعلم او الوالد او الطبيب المعالج او اي شخص آخر له دور تسهيلي ، للفرد بالحرية الكاملة في التعبير الرمزي يتم تشجيع الابداع . ان هذا السماح يعطي الفرد حرية كاملة في ان يفكر ، يشعر ، يكون ما هو فعلا في حقيقته وذاته الداخلية . انه يشجع الانفتاح والتلاعب التلقائي بالمفاهيم والافكار والمعاني ، وهو جزء لا يتجزأ من الابداع .

لكن عليك ان تلاحظ ان ما نصفه هنا هو الحرية الكاملة في التعبير **الرمزي** . اما التعبير سلوكيا عن كل الاحاسيس والدوافع والرغبات فقد لا يكون في جميع الاحوال محررا . ذلك ان السلوك قد يكون في بعض الحالات مقيدا من قبل المجتمع . لذلك يكون كما يجب ان يكون . بيد ان التعبير الرمزي لا قيد عليه ولا حد . من هنا ، فان تدمير شيء تكرهه (سواء كان بناء مفرط الزخرفة والتعقيد او امك) من خلال تدمير ما يرمز له . يعتبر تحريرا لك . في حين ان مهاجمته فعلا وواقعا قد يخلق لك جريمة ويضيق نطاق الحرية النفسية المتاحة لك . (اشعر انني لست واثقا كثيرا من هذه الفقرة ، رغم ان صياغتها هي افضل صياغة يمكن ان اقدمها في اللحظة الحالية ، وهي تنبع من خبرتي) .

على ان التسامح الذي ذكرناه آنفا لا يعني اللين او الافراط في التساهل او التشجيع . بل هو السماح لك بأن تكون **حرا** ، وهذا يعني انك مسؤول ايضا . فالفرد في مثل هذه الحالة حر في ان يتخوف من مغامرة جديدة كما انه حر في التشوق اليها . حر في ان يتحمل نتائج اخطائه كما انه حر في ما يحقق من انجازات . وهذه الحرية المسؤولة التي تعني ان يكون المرء ذاته ، هي التي تعزز موضع التقييم الامين داخل ذات الانسان ، وبالتالي تميل لان توفر الشروط الداخلية للابداع البناء .

وضع النظرية موضع التطبيق :

ليس هنالك سوى مبرر واحد لمحاولتنا اكتشاف نظام مفاهيمي ووضعه

على شكل نظرية ، الا وهو تطوير فرضيات من النظرية يمكن أن توضع موضع الاختبار . فمن خلال تجريب كهذا يمكن اكتشاف توجيهات مفيدة للعمل ، ويمكن القيام بتصحيحات للنظرية ذاتها . وكذلك القيام بتعديلها وتوسيعها . لذلك ، اذا كان لهذه النظرية التي قمت بصياغتها على سبيل الاختبار اية قيمة ، فان من المحتمل أن تتطور منها فرضيات يمكن ان توضع قيد التجريب بصورة موضوعية في ميدان الفنون ، وحقول التعليم الاخرى ، ولدى فئات التدريب القيادي سواء اكان ذلك في مجال الصناعة او الخدمة العسكرية ، وكذلك لدى فئات حل ـ المشكلات من اي نوع كانت . وهنا دعني اقدم اقتراحا ببعض الفرضيات العامة التي يمكن أن تعطى بشكل عملي ومحدد أكثر لاية فئة من الفئات المذكورة اعلاه . وهي قابلة للتطبيق سواء كان المرء مهتما بتنشئة الفنانين المبدعين او القادة المبدعين ، بأصالة التصميم او الطرق الابداعية لحل المشكلات .

فرضيات تتعلق بالشروط الداخلية :

١ ـ الافراد الذين يظهرون درجة اكبر بصورة يمكن قياسها من توفر الشروط آ و ب و جـ (الانفتاح والمصدر الداخلي للتقييم والقدرة على التلاعب بالمواد) سيعطون بصورة تلقائية ، في اية فترة زمنية معينة ، نتاجا يمكن الحكم عليه بانه جديد وابداعي ، اكثر من الفئة الاخرى التي تظهر درجة أقل من توفر الشروط آ و ب و جـ .

٢ ـ لا يكون نتاج الفئة الاولى اوفر عددا وحسب ، بل سيحكم عليه بأنه اكثر اهمية من حيث جدته . (مثل هذه الفرضية يمكن أن تعطى تحديدا عملياتيا في صفوف الدراسات النظرية ، او لدى فئات حل ـ المشكلات أو فئات التدريب القيادي مثلا) .

٣ ـ يمكن التكهن بالشرط آ (الانفتاح للخبرات) من الشرطين ب و جـ اللذين يسهل قياسهما اكثر . (ليس من المؤكد أن هذه الفرضية سيؤخذ بها ، الا انها تستحق التمحيص ولا ريب . فاذا كانت الشروط آ و ب

و جـ مترابطة مع بعضها البعض ترابطا شديدا ، حينئذ يمكن التكهن بها معا من خلال احدها الذي يثبت انه الاسهل على القياس . وبذلك يمكننا ان نكسب مفاتيح تقودنا الى الكيفية التي يمكننا بها ان ننتقي بجهد اقل الخريجين ، مثلا ، ذوي الامكانات الابداعية العالية) .

فرضيات تتعلق بتشجيع الابداع البناء :

٤ ـ اذا كانت لدينا فئتان متنافستان ، فان الفئة التي يظهر قائدها درجة اكبر بصورة يمكن قياسها من توفر الشروط س١ وس٢ وس٣ و ي (الامان النفسي والحرية) ستحقق تلقائيا عددا اكبر من النواتج الابداعية ، وسيكون الحكم على هذه النواتج بانها اكثر جدة بكثير .

٥ ـ ليست الشروط س١ ، س٢ ، س٣ و ي متساوية في الاهمية من حيث تشجيع وتعزيز الابداع . اذ من خلال مقارنة مختلف الفئات التي يتأكد فيها احد هذه الشروط او يتضاءل ، يمكننا ان نقرر اي هذه الشروط هو الاكثر فعالية في تسهيل الابداع .

٦ ـ ان الفئة التي تتوفر لها الشروط س١ ، س٢ ، س٣ و ي يمكن ، طبقا لنظريتنا ، أن تتوفر لها علاقات فيما بينها أكثر فعالية وتجانسا من الفئة المقابلة التي تتوفر لها هذه الشروط بدرجة اقل . (الحجة هي انه اذا كان الابداع كلاً يتألف من اجزاء ، فان الفئة التي تتوفر لها شروط تشجيعية لا بد أن تكون ابداعية ، بصورة بناءة اكثر في علاقاتها الاجتماعية) .

٧ ـ من الممكن قياس المدى الذي يمكن لمختلف الفئات في حضارتنا ان توفره من شروط التشجيع (س و ي) . وبهذا الاسلوب يغدو بوسع المرء ان يقرر ما اذا كان الابداع في الوقت الحاضر هو موضع رعاية وتشجيع الى اعلى درجة أم لا ، من قبل الاسرة ، المدرسة ، الكلية ، الدورات التعليمية في المؤسسات ، النوادي والتجمعات الاجتماعية ، الفئات المهتمة ، الفئات العسكرية ، الفئات الصناعية . (والمرء يتساءل كيف يمكن لصفوف في كلية ان تبدو بوضوح في مقارنة كهذه) .

الخاتمــة :

لقد سعيت جهدي لان أقدم طريقة منظمة في التفكير بالعملية الابداعية ، لكي يتسنى لبعض هذه الافكار ان يوضع موضع الاختبار الموضوعي الصارم . ان المبرر الذي دفعني لصياغة هذه النظرية وكذلك السبب الذي يجعلني آمل في ان يوضع بحث كهذا قيد التنفيذ هو أن التطور الحاضر للعلوم الطبيعية يجعل الحاجة اكثر الحاحا ، بالنسبة لنا كافراد وحضارة ايضا ، لان يكيف السلوك الابداعي ذاته مع عالمنا الجديد اذا كان علينا أن نبقى ونستمر .

المراجــع :

س. روجرز ،ث. د (١٩٥٣) بعض الارشادات والنقاط النهائية في المعالجة ، طبعة مورد ، العلاج النفسي ـ النظرية والبحث ، طبعة رونالد ، ص ٤٤ ـ ٦٨ .

الموضوع الفلسطيني في ثلاث روايات

د. حسام الخطيب

في تعريف لمضمون هذه الدراسة اود ان اقول باديء ذي بدء انني ساحاول تتبع الموضوع الفلسطيني في الروايات الثلاث التالية :

١ ـ « البحث عن وليد مسعود » ، بقلم جبرا ابراهيم جبرا ، دار الآداب ، بيروت ، شباط ١٩٧٨ .

٢ ـ « النقيض » بقلم الدكتور الفنان القاسم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٨ .

٣ ـ « العشاق » ، بقلم رشاد ابو شاور ، منظمة التحرير الفلسطينية ، بيروت ١٩٧٧ .

وهذه روايات ثلاث جديدة نسبيا تعالج الموضوع الفلسطيني في صميمه وتسلط عليه أضواء من زوايا مختلفة .

وفي تحديد كلمة موضوع أود أن أقول ان هذا المصطلح ما زال عاما ولا تدل معاجم اللغة العربية على انه ذو استعمال خاص . وهو كما يقول (المنجد) : الشيء الذي يدور حوله الكلام . ونحن نستخدم هذه الكلمة باشكال مختلفة وربما كانت كلمة (ثيم Theme) الاجنبية هي اقرب الكلمات الى المعنى المقصود هنا والمتضمن اسئلة من مثل الاسئلة التاليــــة :

ـ ما هو جوهر التجربة الفلسطينية ؟

ــ ما معنى ان يكون المرء فلسطينيا ؟

ــ ما هي الملامح التي تحدد هذا النوع من التجربة الانسانية ؟

وبكلمة (فلسطينية) اقصد توافر شرطين : الموضوع الفلسطيني والمؤلف الفلسطيني ، فالروايات الثلاث اذن تتخـذ من الموضوع الفلسطيني محورا لها وقـد كتبها مؤلفون فلسطينيو المولد والنسب يشتركون في المعاناة نفسها على الرغم من بعد الشقة واختلاف دار الشتات .

وسوف احصر كلامي بالموضوع فقط . ولن أعرض نفسي للمناقشة الخصبة المتعلقة بالشكل والمضمون . ولكنني سوف اعرج على الشكل بمقدار ما احس انه يؤثر في فهم المضمون . والاشكال التي اختارتها هذه الروايات لها منطقها الفني الخاص . وأود أن اشير بوجه خاص الى ان رواية واحدة منها وهي « البحث عن وليد مسعود » تستحق ، بصرف النظر عن الموضوع الفلسطيني ، ان تكون موضع دراسة جادة ومستانية وقائمة بذاتها لان هذه الرواية ــ من حيث الشكل والبنية على الاقل ــ تعتبر مغامرة جريئة مثيرة في تاريخ الرواية العربية ، وهو تاريخ غير طويل على اي حال ولم تختمر فيه بعد التربة المواتية للمغامرات الكبرى .

وربما كان منطق البحث يقتضي من الباحث بعد تحديد موضوعه أن يتولى تفسير تلك الاهمية التي يبدو انه ينسبها الى الرواية والرواية الفلسطينية بوجه خاص . وهكذا يكون السؤال بالتحديد : لماذا تؤخذ الرواية الفلسطينية بمثل هذه الجدية ؟ وبأية درجة من الاهتمام يمكن ان يتناول المرء الافكار الوطنية والانسانية والنفسية التي تنطوي عليها الرواية الفلسطينية بوجه عام والروايات الثلاث المطروحة للبحث بوجه خاص .

لاقل أن هناك اسبابا داخلية وأسبابا أخرى خارجية .

وفي معرض شرح الاسباب الداخلية يمكن تقديم الحجج التالية :

الاولى : ان الموضوع الفلسطيني معقد ومتداخل ومتعدد الوجوه بحيث يصعب ان يقبض عليه اي منهج من مناهج المعرفة المباشرة التي نعرفها كمنهج البحث الاجتماعي (السوسيولوجي) او النفسي (السيكلوجي) أو الفلسفي او غير ذلك . ويبدو ان (لامنهجية) الفن الروائي ورحابته وبحبوحته تناسب الموضوع الفلسطيني ــ بوصفه

تجربة انسانية ذات صفة تركيبية ـ أكثر مما تناسبه أية منهجية ذات قواعد محددة . ولذلك يجد الكاتب الروائي نفسه مستريحا وطليقا حين يستقل مركبة الرواية المرنة المجنحة المفتوحة النوافذ .

الثانية : ان الموضوع الفلسطيني مختلط اختلاطا قويا بالبعد النفسي دائما ، اذ لا توجد تجربة فلسطينية بغير ناس فلسطينيين ولا قضية فلسطينية بلا رجال يجربون ويعانون ، وهذا بالطبع حكم مشترك بين التجارب الانسانية كلها ، ولكنه ينطبق على التجربة الفلسطينية بتشديد أوضح وبتلوين أكثر خصوصية أيضا . ذلك أنه خلال تجربة السقوط والشتات والاحتلال تطور ما يمكن أن يسمى بالسيكلوجية الفلسطينية ، بحيث أصبح من غير الممكن أن يتجرد منها أي موقف فلسطيني سياسي أو نضالي أو فكري أو فني ، بل هي قائمة ومؤثرة في كل موقف وكذلك في كل محاولة لرصد الموقف . وهناك مثلا سيكلوجية الفلسطيني العربي أي الفلسطيني في مواجهة ذاته العربية ، وهناك سيكلوجية الفلسطيني المناضل أي الفلسطيني في مواجهة العدو الصهيوني ، وهناك أيضا سيكلوجية الفلسطيني التائه ، أي الفلسطيني في مواجهة النفي عن الوطن مبدئيا وعن العالم بالنتيجة ، وهو مصطلح مقتبس من مصطلح (اليهودي التائه) ، الذي تردد كثيرا في الادبيات الاوربية خلال القرون الثلاثة الماضية(١) !

والثالثة : ان الموضوع الفلسطيني غير يقيني ، وهو ثابت في حقائقه الاساسية ولكنه قلق جدا في التفاصيل والتفسيرات الى درجة انه لا يجمعه جامع ويظل لكل حادث معين منطقه الخاص مما يجعل الرواية بعينيتها وملموسيتها وفرادتها الطريقة الانسب لتناول هذا الموضوع .

بالاضافة الى هذه الاسباب الداخلية هناك سبب خارجي وربما سياسي ، فمن خلال القمع والاضطهاد والخلافات المحلية وتضارب السياسات العربية من حول القضية الفلسطينية وكثرة تقلب المواقف وسرعة هذا التقلب ، يكاد يكون من المستحيل معالجة

---

(١) المقصود هو مصطلح The wandering jew ، وقد اكتسب هذا المصطلح بعدا خرافيا وأحيانا خارقا للطبيعة Supernataral . ولعله مما يلفت النظر وجود تشابه كبير بين عناصر التجربة الفلسطينية وعناصر التجربة اليهودية في الشتات (المزعوم) . والمسألة لا تقف عند حد التشابه فمن سخرية الاقدار أن تجربة (اليهودي التائه) انتهت فقط عندما خلقت تجربة (الفلسطيني التائه) .

الموضوع الفلسطيني على مستوى عربي شامل . ولذلك يضطر أي متناول للموضوع الفلسطيني ان يضطهد جوانب من موضوعه لاسباب كاذبة (تاريخية أو جغرافية) لا خوفا ولا فرقا ولكن لكي يمنح كلامه فرصة الحياة والتنفس . ولقد شهدنا في المرحلة التي نعيشها من الحياة العربية المعاصرة ان كلمة واحدة قد تحول دون ظهور موضوع بأكمله او دون تقبله ، وان بيتا واحدا من الشعر قاله امرؤ في ابان فورة شباب قد يؤدي الى منع مؤلفاته المهذبة في بقعة ما ، ربما حتى اخر ثانية من حياته . ومن هنا تبدو الرواية مناسبة جدا لان الافكار والآراء فيها يمكن ان تكون مغلفة بمادة قطنية ممتصة للصدمات وللحساسيات مما يساعدها على قول ما يصعب قوله في امكنة معينة وفي مراحل معينة .

ويشعر المرء بصدق ان كل التحديدات السابقة قد لا تكون كافية ، وانه لا بد بين يدي مثل هذا الموضوع من ان يبرز سؤال كالسؤال التالي :

ـ لماذا هذه الروايات الثلاث دون غيرها ؟

مهما كانت حجتي مقنعة او غير مقنعة علي ان اعترف ان الانسان لابد ان يكون انتقائيا (من هذا الخضم الكبير من الاعمال المتعلقة بالقضية الفلسطينية) . وقد صح لدي من خلال تجربة طويلة ان الانسان لابد من ان يركز جهوده حول نقاط جزئية حتى يتوصل الى دقائق الموضوعات ، وانه مع تقديري الشديد للاعمال الادبية التي سبقت الروايات الثلاث من مثل اعمال الكاتب الكبير الشهيد غسان كنفاني ، فقد سمحت لنفسي ان انطلق من موقع النقد المتذوق وان انأى عن موقع المؤرخ الادبي ، اي انني ساهتم بتبيان خطوط التجربة المشتركة بين الروايات الثلاث المدروسة واترك للمؤرخ الادبي في المستقبل ان يقوم بالربط المطلوب بين تجربة هذه الروايات وبين ما سبقها من تجارب وربما ايضا ما سوف يتبعها من تجارب اشد ايغالا .

على اي حال لاحاول ان اختلق منطقا معينا يسوغ لي اختيار هذه الروايات الثلاث . لاقل ان هذه الروايات الثلاث تنصب على معالجة الموضوع الفلسطيني ولكن من زوايا ثلاث مختلفة قد يؤدي تضافرها الى التوصل الى تكوين ـ فكرة ولو مبدئية ـ عن تركيبة الموضوع الفلسطيني . فرواية (النقيض) للدكتور الفنان القاسم هي محاولة ذهنية لفهم معنى الصراع بين الفلسطيني العربي والاسرائيلي الصهيوني .

وهي تتناول بالدرجة الاولى المعنى النظري للصراع وتحاول ان توازن بين الحجج التي

يستند اليها منطق كل من الطرفين وتتناول بالدرجة الثانية المنى الحيوي للصراع ، او بكلمة اخرى طبيعة الامكانات المستخدمة لدى كل من الطرفين . وفي النهاية تحاول الرواية ان تلقي نظرة سريعة وربما بسيطة على مستقبل الصراع . وقد كتبت هذه الرواية في فرنسا ، ويمكن ان يخمن الانسان أنها تعالج الصراع من موقـــع عال بعض الشيء ، لانها تستل نفسها من حمى الصراع وتنأى بمنظارها الى موقع يتيح لها ان ترى الطرفين معا في صراع منطقهما وحججهما واسلحتهما الحيوية .

والرواية الثانية ، وهي (البحث عن وليد مسعود) لجبرا ابراهيم جبرا ، تعالج موضوع الشتات الفلسطيني في الارض العربية ، وبالضبط التجربة الفردية للانسان الفلسطيني المشتت وتتابع مقدرته على التكيف مع الاوضاع الجديدة التي وجد نفسه فيها كمـــا تتفحص نوع تفاعله مع الاطار العربي الذي يعيش فيه ، وكذلك ربما تبشر بسعيه الدائم لتجاوز الوضع الذي يجد نفسه فيه ، وعزمه على ارتياد مختلف اساليب العمـــل ، واهمها العمل الفدائي ، في سبيل انهاء وضع الشتات ، واستعداده لبذل الغالـــي والنفيس في هذا السبيل ، على الرغم من عدم تأكده من جدوى اي تدبير(٢) .

والرواية الثالثة هي « العشاق » لرشاد ابو شاور ، وتتخذ هذه الرواية لنفسها موضوعا واحدا مطلقا هو فلسطين ـ القرية الداخلية ، فلسطين الشتات الطل ، فلسطـــين ـ الذبح ، فلسطين المعاناة ، والعشاق هم شباب وشيب ونساء وولدان يمارســـون باشكال مختلفة عملية عشق ـ معاناة للتراب الفلسطيني ويكتوون بنار الغربة في بلادهم نفسها ، ويتعرضون للجوء اكثر من مرة ، ويتحملون الكثير من ظلم الاهل والصديق ، ولكنهم لايتعبون من عشق ارضهم ، ويتحركون ليفرزوا الطليعة الثورية الواعية التـــي

---

(٢) في البلاد العربية مازال التيار المقالي سائدا حتى اليوم ، ويفاخـــر النـاس بالعنوانات الضخمة وبالموضوعات الشمولية . في حين نرى العالم المتقدم يتبع اليوم طريقة « البحث الجزئي » ، اذ يركز الباحثون جهودهم حول اجزاء مـن الموضوعات قابلة للاستيعاب وبعد ذلك يمكن ان تتكون الصورة بنتيجة جمع الابحاث الجزئية ومقارنتها . وفلسفة ذلك طبعا في تجنب الاحكام العامة التي لايكون لهـا سند قوي .

(٣) كل الاحكام المتعلقة برواية جبرا بالذات في هذه الدراسة مأخوذة من زاوية معالجة الموضوع الفلسطيني وقد تكون هناك زوايا اخرى كثيرة لاتتصل اتصالا مباشـرا بهـذا الموضـــوع .

تحارب على عدة جبهات داخلية وخارجية ، ولاتفقد الامل ، وكذلك لاتسمح لنفسها أن تذهب فريسة سائغة لاوهام النصر السهل وهي التي تحدد المصير الحالي للشعب الفلسطيني والشغل الشاغل له : المقاومة ، الفداء ، القتال .

وهكذا تكون زاوية الضوء التي يسلطها رشاد أبو شاور فلسطينية محضا وتكون زاوية جبرا فلسطينية عربية ، وتكون زاوية أفنان القاسم ، وهي زاوية منفرجة جدا ، شمولية عالمية . وتتخذ زاوية رشاد منحى علميا جماعيا كفاحيا ، وتتخذ زاوية جبرا منحى نفسيا تحليليا يكون فيه العمل (تجربة) للموقف النفسي ، وتتخذ زاوية أفنان القاسم منحى ذهنيا تجريديا جدليا يحاول ان ينفذ الى جوهر معنى الصراع على ارض فلسطين .

وسوف احاول من خلال التحليل والمقارنة أن ابين ما هي العناصر المشتركة في التجربة وما هي العناصر الخاصة ، ما هو المؤتلف وما هو المختلف بين زوايا الضوء الثلاث التي لا تنكر اهمية كل منها على حدة .

البحث عن وليد مسعود

وسوف ابدا بوليد مسعود ربما لانه يفرض نفسه اكثر من الاخرين . والكاتب هو جبرا ابراهيم جبرا ، الناقد والروائي والمترجم الذي اتخذ بغداد بعد النكبة موطنا ثانيا له .

وهي رواية تدور حول لاجيء فلسطيني يتخذ من العراق وطنا له بعد النكبة ، ويتنقل — كما هو شان كل فلسطيني — بين مناطق مختلفة من البلاد العربية ، وبعد جولة في الخليج العربي يعود الى الاستقرار في العراق حيث يصيب حظا جيدا من النجاح المعنوي (لا المادي) ، وتلح الرواية على ان وليد مسعود كان في مقدوره — لو شاء — ان يصيب حظا جيدا من النجاح المادي ايضا كما كان شان اقرانه من الفلسطينيين في منطقة الخليج وغيرها . لكنه كان مضيعا بسبب اهتماماته الفكرية والادبية والفنية ، فحصل من الدنيا على رصيد معنوي جيد ولكنه فوت على نفسه فرصة الرصيد المادي الذي يتسابق عليه الاخرون ويتكالبون في السباق ، وان جميع رفاقه واصدقائه في محيط الرواية يلاحظون ذلك ويعلقون عليه من زوايا نظر مختلفة ، اما هو فيبدو راضيا

مطمئنا الى ما اصابه من شهرة ومكانة والى ما حققه من انجاز في مجال الادب والفن ، وربما في مجال التأثير الاجتماعي ، ولا تخالطه ادنى ريبة في ان الرصيد المادي ليس من المقومات الرئيسية لشخصية الانسـان .

وبفضل نشاطه والمعيته يصبح وليد مسعود مجال اهتمام المجتمع البغدادي باكمله ، وبوجه خاص شريحتي المجتمع الميسور الفني البرجوازي والمجتمع الثقافي الجامعي الصحفي الادبي ... وهو يتحرك في اوساط هاتين الشريحتين رافع الصوت مسموع الكلمة نافذ الراي محبوبا .

ولكنه غير راض عن نفسه من الداخل ، فهو ابدا منهمك في عملية صعبة لتجاوز الذات ، وانه ليسعى سعيا حثيثا مضنيا وراء الطريف المدهش والجديد وغير المألـوف ، ان ما يحصل عليه وليد مسعود في بغداد يتمناه كل امرىء من مجد وشهرة ومكانة وفتنة ، ولاسيما لدى النساء اللواتي يتلهفن لرؤيته ويقبلن على صحبته ويتنافسن على كسب رضاه ومودته ، حتى ان سحره فيهن لا يقل عن سحر سيدنا يوسف ، فهو موضع السعي ومحط الانظار ، وهو لايسعى ولكن يسعى اليه ، والسعيدة السعيدة من توقعه في شباكها وتحتفظ به اطول مدة ممكنة . وعلى الرغم من هذه الطيبات النفسية والحسية فهو يحاول ان يتجاوز ذلك الى ما يليه . وليس في ذهنه صورة محددة عما يبتغيه ، واذا كان ما ابتغاه المتنبي قديما (جل ان يسمى) لعظمته وجلاله(٤) فان ما يبتغيه وليد مسعود هو نوع من المطلق المجهول لاطريق له سوى الظمأ والتوق والتجاوز الدائم . وبين حين وآخر يكتشف وليد مسعود او يكتشف ان احساسا خفيا بالوجود الناقص (ناجما على الاغلب من وجوده في الشتات بعيدا عن فلسطين) هو الذي يحركه ويشده الـى البعيد . ولكن المؤلف لايصر على هذه الفكرة ولايؤكدها ولايطورها بل يبقيها محركـا غامضا من بين المحركات المختلفة التي تتضافر وتتفاعل لتخلق ديناميه وليد مسعود (الذرية) ان جاز القول . وهذه لفتة بارعة من المؤلف فيها محاولة لانقاذ البطل من سيكلوجية البعد الواحد (بعد الشتات) وفيها ايضا هروب من التقريرية والحسية التي لاتتناسب ابدا مع تركيبية الموضوع الفلسطيني والتي وقع فيها باستمرار ادبـاء وشعراء كثيرون ممن تناولوا هذا الموضوع .

وهكذا يكون وليد مسعود لغزا متحركا ، يخيل اليه في فترات ما ، حين يستبطـن

---

(٤) يقولون لي ما أنت في كل بلدة   وما تبتغي ؟ ما ابتغي جل ان يسمى

اعماقه ، ان البعد الناقص الذي يحركه هو فلسطين ، فيذهب للانضمام الى المنظمات الفلسطينية وينخرط في عمل فدائي معين يقبل عليه لانه يتيح له ان يدخل فلسطين خفية وان يعرض نفسه للخطر وللمغامرة وللتوقعات ، وهي عوامل اساسية في تكوينه النفسي. وفي فلسطين المحتلة يلقى القبض عليه ويدخل غيابة السجن ويعاني أشد المعاناة من التعذيب الوحشي ... حتى يتاح له أخيرا ان يخرج سالما ويعود الى بغداد . وهو يكرر تجربة العمل الفلسطيني اكثر من مرة ، ويغيب عن بغداد بين كل فترة واخرى غيبات غامضة يتساءل عنها الناس كثيرا ولا يعرفون سرها . بل هو ممعن في محاولة تحقيق هذا البعد الناقص — ولو انه غير مقتنع قناعة كاملة ان هذا البعد بالذات هو السبب في قلقه الدائم ، ويبلغ هذا الامعان حده الاقصى في تشجيع وليد لابنه الوحيد مروان على الانضمام الى العمل الفدائي ، ولعل مروان يحقق مالم يستطع وليد تحقيقه اذ انه يخوض عملية هجوم خطرة على احد الحصون المنيعة في فلسطين المحتلة ويستبسل ويستشهد على ارض فلسطين ويختلط دمه بتراب الارض وصخرها وعشبها ، وتقر عين والده بذلك ويسلى ولكنه لايهدأ .

على انه ليس في الرواية مايوحي بالضبط ان فلسطين هي الحل لعقدته ، او ان عقدته هي عقدة الشتات وحدها . ان عقدته ذات بعد غيبي ميتافيزي ؛ فهو انسان غير مستقر يريد ان يعرف وان يفتح الآفاق وان يكشف المجهول ، وكلما توصل الى حل رمز مجهول تفتحت لـــه رموز اخرى جديدة واشواق اخرى جديدة ؛ فهو بمعنى من المعانـي فاوست غوته ، فاوست الظامىء الى تجاوز محدوديته الانسانية مـن خلال انطفاء رغبته في كل مجهول استطاع ان يتوصل اليه .

ويبدو ان جبرا — وهو الصناع الطلعة — كان واعيا تماما لضرورة تجنب تجربة فاوست الذي بلغ حد الارتواء فاسلم اخيرا روحه لميستوفيلس الشيطان ، وهكذا اتاح جبرا لبطله ان يرتوي من النساء والنضال والفهم والشهرة ، ولكنه من جهة اخرى جنبه ان ينطرح مرتويا جسما بلا روح ، فاتاح له فرصة الاختفاء الغامض ، وبذلك استمر وليد مسعود من حيث انتهى ، وحقق جبرا ما لم يحققه غيره ممن تناولوا موضوع فاوست وحاولوا ان ينوعوه ويفرعوه . ولدى المرء من الاسباب ما يدفعه الى الاعتقاد بان عقدة وليد مسعود فاوستية وبان جبرا كان معتدا بحله الخاص لانه بدأ الرواية بحكايـــة الاختفاء ونسج لحمتها وسداها من خيوط هذا الحدث . ولكن فاوست جبــرا ليس

فاوست الالماني ولكنه فاوست الفلسطيني ، ويبقى من الاحتمالات الكبرى لتفسير اختفائه ان يكون قد انضم الى العمل الفدائي واختفى في قلب فلسطين ، او انه قتل في لبنان ، وبالفعل نرى الرواية تلح على وجود جثمان قتيل في لبنان لاتعرف هويته ، وهناك في الرواية اصوات توحي للقارىء ان هذا الجثمان قد يكون جثمان وليد مسعود . وعلى اي حال ومهما كانت التفسيرات الفلسطينية لاختفاء وليد مسعود فان جميع الاحتمالات التي يمكن استنباطها من خلال سياق الرواية لاتخرج عن مدرج احتمالات الهلاك التي يتعرض لها الفلسطيني في تجربة الشتات .

وهنا يسير الرمز بشكل ذكي متنقلا بين المصير الفلسطيني والمصير الميتافيزيقي للانسان بوجه عام ، ولحالة فاوستية معينة بوجه خاص ، وقد يخيل للناقد المتسرع ان وليد مسعود نموذج الشخصية الفلسطينية وقد يمضي في بناء استنتاجاته على هذا الاساس . ولكن مع جبرا ابراهيم جبرا لايجوز التسرع ابدا . انه مركب الانتاج وواع باستمرار لتعدد العناصر الداخلة في تركيب انتاجه ، ولديه خاصية اخرى تزيد الطين بلة ، وهو انه يحمل الشيء الكثير من بهلوانية شكسبير وهوسه في التلاعب بمصير ابطاله وتقليبهم على اسياخ اختيارات الهلاك بالدم البارد واللسان الذلق . وهو يقودك عادة في طريق وينحرف بك الى مجال آخر محاولا ان يستغل اندماجك مع عالمه المتحرك وان يستغفلك بحيث لاتدري الى اي منعطف يقودك . واخيرا يمكن ان نطرح السؤال على الشكل التالي:

الى اي مدى يمثل وليد مسعود نمطا فلسطينيا ؟

الحقيقة ان جبرا اراد لوليد مسعود من جهة ان يكون نموذجاً فلسطينيا واراد له من جهة اخرى الا يفقده بعده العام وان يظل انسانا واسعا ، مطلق انسان ، اي الا تطغى الصفة الفلسطينية على جوهره الانساني المطلق . وفي الوقت نفسه اراد ان يصور لنا نموذجا انسانيا متحركا في اطار محدد هو اطار المجتمع البغدادي على الرغم من اطلاقيته وهكذا حددت الصفتان الكبريان بحد قد يتناقض في الظاهر على الاقل مع اطلاقيتهما ، فالفلسطيني الشتات هو فلسطيني الشتات في العراق ، وانه ليحمل نكهة الحياة العراقية وعنفوانها ، وفاوست الانسان هو انسان العراق بطبيعته وقلقه وانفتاحه وحسيته وعظمة تعلقه بجمال القول والفن والتاريخ .

ويمكن ان يدعي المرء ان احد وجوه الصراع المثير في الرواية هو ذلك الجذب المعاكس بين المطلق والمحدود والعام والخاص والجوهري والعرضي في شخصية وليد مسعود

الملغزة ، ذلك ان وليد مسعود ملغز وديناmي ومتعدد الجوانب ومشغول بصراع جذري مع المصير ، واحيانا يخيل للمرء ان مشكلته تنبع في الاساس من كونه فلسطينيا ، واحيانا يخيل للمرء ان بعده الفلسطيني اكسب قلقه الانساني الاصلي من الحدة والامتداد والغنى ما لايمكن ان يتوافر بغير ذلك(٥) . وفي الحالتين كلتيهما يمكن التاكيد على أن جبرا كان حاذقا في اجتنابه معالجة موضوع الانسان من خلال الاطلاق والتجريد وكذلك في حرصه على تناول المشكلة الفلسفية للماهية والمصير من خلال انسان معين ذي طابع معين وتجربة معينة ، وبذلك ، وبمعنى من المعاني استطاع أن (يؤنسن) الموضوع الفلسطيني وان يجعله طريقا لفهم مشكلة الانسان بوصفه موضوعا ذا جوانب خاصة يمكن ان تكون أيسر الفضاء الى حقيقة الانسان من الجوانب العادية ذات الطابع العام .

واخيرا اذا سمحنا لانفسنا ان نجرد من كل ماتقدم ملامح للموضوع الفلسطيني في تجربة وليد مسعود فانه من الممكن التركيز على النواحي التالية :

١ ـ عقدة الوجود الناقص : وربما كانت هذه العقدة احد المحاور الاساسية التي تدور حولها رواية جبرا . فالبطل في الرواية قلق متحفز متطلع غير مستقر على حال ، وهو يبحث عن شيء مجهول ضائع منه ، ويتاح له ان يبلغ نهايات الاشياء ، ولكنه لا يشعر بالاكتفاء ولايعرف بالضبط ما الذي يمكن ان يرضي توقه الاسطوري .

٢ ـ التعلق الصميمي بالارض : ان كل شيء في حياة وليد مسعود وتفكيره وطبيعته قابل للشك عرضة لعشرات التفسيرات ، ماعدا شيئا واحدا ربما كان يمثل الحقيقة الوحيدة الثابتة في الرواية وهو التعلق الصميمي الجوهري الثابت العميق العقلي العاطفي بالارض الفلسطينية . وفي الفصل الرابع (وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد) يروي لنا البطل حادثة لجوئه مع تربين له وقت الصغر الى احضان الطبيعة الفلسطينية البكر وقضائهما يوما كاملا بليلته في واد غير ماهول بين الازهار والنباتات البرية ، في محاولة طفولية بريئة للاتصال بالسر الالهي او الكوني عن طريق الالتصاق بالارض والاختلاء بها . وليست المسالة هنا مجرد رومنتية عاطفية ، او شاتوبريانية دينية ، ولكنها عبادة عقلية عاطفية وجودية كاملة ... ولقد ظل وليد مسعود يشعر دائما ان راحته النفسية هناك وهناك فقط .

---

(٥) كل ماقي الرواية يوحي بأن النموذج الاصلي لوليد مسعود هو جبرا ابراهيم جبرا، وهذا موضوع آخر لايدخل في نطاق الدراسة الحالية ، كما أن هناك جوانب متعددة من رواية جبرا حاولت عمدا الا أتطرق اليها لكي لاتبعدنا عن جو الموضوع .

٣ ـ دافع التفوق : ومقابل الصعوبات والعقبات والغربة والتشرد والاضطهاد يثبت وليد مسعود ان معجزة الانسان هي التكيف . انه يتكيف مع كل وضع جديد ويحاول ان ينطلق من الافضل مايعطيه الوضع ليتجاوزه الى ماهو افضل . ان الفلسطيني هو عنصر بناء واعمار وكشف وابتكار . وهو ذكي وعملي ومتفتح وقادر ومتجاوب وهذا مصدر قوة له ولكنه في الوقت نفسه مصدر ضعف ، لان التفوق يعرض الفلسطيني للخطر وللحذر ولسوء الفهم وللعداوة المجانية . ويمثل هذه الكلمات الشاعرية الدافئة يصفه ابراهيم الحاج نوفل في الرواية : « فوليد انما هو ذلك الفلسطيني الرافض ، الرائد ، الباني ، الموحد ـ اذا كان لامتي ان تتوحد ـ العالم ، المهندس ، التكنولوجي، المجدد ، المحرك للضمير العربي ، بعنف ، وليد ، كما عرفته ، كان يرفض القيام بدور لاينقذه . ودوره الاهم هو تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم ، على الحرية ، على الحب ، على التمرد ، على السلفية ـ تحقيقا للثورة العربية كلها . والثورة لديه ليست مجرد تغيير طبقي في نظام الحكم ، او مجرد وضع اليسار مكان اليمين ، او بالعكس . الثورة لديه هي وضع العربي في خضم العالم الكبير ، واثبات قدرته على الصمود من جهة ، وعلى العطاء من جهة . اذا لم استقريء حياة وليد على هذا النحو ، فانني لن افهمه . سابقى اناقشه ، واخاصمه ، واحاجه ، ولكنني اعلم انه واحد من هؤلاء المنفيين ، الذين من مواقع منفاهم يزعزعون العالم العربي ليعيد النظر في كل ما صنع وفكر ، ويملاؤن العالم ذكرا لاسم العربي ، مهما تكن النعوت التي يطلقها عليه الاعداء الذين تركبهم العقد النفسية تجاهه .

اينما كان هناك بروز في علم ، او مال ، او فكر ، او ادب ، او تجديد وجدت ذلك الفلسطيني المنفي : تراه فاعلا ، محرضا ، منظرا ، محققا لكل ماهو مختلف . اينما كان هناك عمل جريء ينتهي الى التضحية بالذات ، وجدت الفلسطيني . فلا عجب ان يميل علي رجل ككاظم اسماعيل ويهمس في اذني : « الفلسطيني خطر . خطر .. » انهم من الخلف يانونك يا وليد ، لاتجزع ، ولا تستدر ، ولاتنس » .

ومن الملاحظ ان التصور العام لشخصية الفلسطيني عند جبرا مرتبط ارتباطا تاما بمفهوم (الفلسطيني العربي) : فالمجال الحيوي للفلسطيني هو الوطن العربي ، والهم الفلسطيني هو هم عربي ، ثم ان المصير الفلسطيني هو نفسه المصير العربي .

« النقيض »

افنان القاسم لايتعبنا كثيرا لانه مباشر في معالجته ولان روايته رواية ذهنية تقريريـــة تتخذ من الملموس اي من الوقائع والحركات والكلام رموزا تساعدها بعض الشيء على التخفيف من تجريديتها . ان بطل رواية النقيض شاب فلسطيني يعيش افتراضا في باريس ويصادف في باريس جارا قديما له صهيونيا يهوديا عاش معه في الماضي ومع اسرته جنبا الى جنب في فلسطين الى أن أتت الصهيونية ففسخت ما بين الجارين وعكرت الاجواء بينهما وحولتهما الى خصمين لدودين وجعلت التعايش بينهما مستحيلا .

ويمكن ان نقول ان قضية فلسطين في هذه الرواية مجردة تجريدا من اطارها وموضوعة في مخبر باريسي للتحليل . وفي هذه التجربة تجرد كل الحجج الفلسطينية وكل الحجج الصهيونية ويوضع بعضها مقابل بعض . ويتوصل الدكتور القاسم الى وضع يـده على مايمكن ان يكون صميم المشكلة وهو انه ليست المسالة مسالة من هو اقوى حججا : الفلسطيني ام الصهيوني ، فالفلسطيني محاج بارع عن موقفه والصهيوني ايضـــا محاج بارع عن موقفه ، واذا استمعت لكل منهما على حدة تجد ان حججهما قويـــة . والمشكلة ابعد من ذلك وهي ان كلا منهما مقتنع بحجته الى درجة تقبل الموت في سبيلها . لذلك يصبح الدياليكتيك صعبا بينهما ، وهو دياليكتيك تصادمي وغير تفاعلي بينهما ، فكل منهما مقتنع او معبأ بموقفه حتى النهاية ، بل ان اساليب تقربهما من جوهر الموضوع الفلسطيني تبدو متشابهة تماما . وهنا قد يكون لبعض الناس ما يؤخذ على افنان القاسم من هذه الجهة ، لكن يمكن القول : ان الفنان القاسم ـ باقامته فـــي فرنسا ـ استطاع ان يشرف اشرافا واسعا على موضوعه وان الذي يعيش هنا في وسط المعمعان يصعب ان يرى ما يراه من يعيش في باريس او لندن من ناحية قوة مفعول الحجج الصهيونية في المجادلة الكبرى حول فلسطين .

وهكذا يعالج الدكتور القاسم الموضوع بجراة شديدة وبدرجة عالية من الصراحة ويجد أن المسالة ليست مسالة حق وباطل فقط وانما مسالة التنـــازع كل طرف باحقيتـــه في الارض المتنازع عليها . كذلك يشير د . القاسم الى ناحية شديدة الخطورة كانـت باستمرار موضع معالجة في الحركة الفلسطينية وهي ان الفلسطيني بطبيعته الفطرية واليهودي بطبيعته الفطرية غير متناقضين ، والتناقض يأتي من التثقيف فيما بعد ، اي

من الافكار السياسية والنزعات العاطفية التي تغرس في كل منهما وهكذا « يولد كـل مولود على الفطرة حتى يكون ابواه هما اللذان يسلمانه او ينصرانه او يهودانه » وبالاصل كل من درج على ارض فلسطين قبل ان حدثت النكبة كان يمكن ان يتفاهم — ولاسيما في مرحلة الطفولة — مع الآخر دون عقد ودون وساوس ولكن المشكلة ظهرت حين بدأ الكبار يتدخلون ويغرسون في افكار الصغار مايغاير طبيعتها ويطغى عليها . وهنا يلاحظ القاسم بحق ان درجة التعبئة لدى الطرف الصهيوني هي اقوى بكثير مما لدى الطرف العربي . فبطل روايته العربي الفلسطيني مثلا كانت له حبيبته اليهودية الصغيرة في فلسطين ، وقد لقيها في الحي وفي المدرسة وكان تفاهمه معها كاملا غير مشوب ، وانه ليتذكر ذلك بقوة وانه ليستعيد هذه الذكرى في كل مناسبة حتى انها لتكاد تضوي المواقف التي يتهيا لها كلما وجد نفسه في صدام مباشر مع خصمه كابليوك (اخي حبيبته روزالي) . واشد ما يؤله ان ام الفتاة — في تلك الايام البعيدة السعيدة — حين احست مايقوم بين الطفلين من تحاب وتواد وتآلف حاولت ان تعبئها ضده ، ولكن الفتاة لم تقتنع ولم ترتدع ، مما عرضها فيما بعد لنقمة الام ولتدابير قمعية زجرية تهدف الى قطع ما اتصل بـين القلبين الصغيرين من مودة صافية .

كذلك يلتفت الدكتور القاسم الى ناحية مهمة جدا في موضوع الصراع العربي الفلسطيني وهو انه لا مهرب لكلا الطرفين من مصيره ، فهو صراع مدمي لانه ملاحق لكل طرف . فعلي ، بطل الرواية الفلسطيني ، انتقل الى باريس وحاول ان يكيف نفسه مع الجـو الجديد . ولكنه سرعان ما التقى في باريس مع كابليوك ، زميله اليهودي في الصغر ، وحسب انه من الممكن ان يقوم نوع من الحوار غير التصادمي مع زميله القديم ، الا ان الطرفين كليهما يكتشفان لدى اول احتكاك انه ليس في الامكان تجنب الديالكتيـك التصادمي وان كل حركة وكل قول وكل نامة ، كل شيء في حياتهما تقريبا يدفعهما دفعا الى الصدام .

(تجربة الفلسطيني في الرواية) :

١ — عند الفلسطيني تبرز عقدة الذنب وتلفت النظر بشكل صارخ فهناك شعور بالخطيئة يلاحق الفلسطيني دائما ، واحيانا يحس الفلسطيني انه يعرف مصدر هذا الشعور ، ولكنه في احيان اخرى يحس غموضا معينا في طبيعة هذا الشعور قد يصل به الى تخوم الخطيئة الاولى في المفهومات الدينية ، او في المفهومات الغيبية القديمة . ويصاحب ذلك

شعور لابد منه بضرورة التكفير عن الاثم ، غير ان هذا الشعور لايفضي بالقارىء الى ايـة نهاية معينة ، وتتجنب الرواية تقديم اي ايحاء حول كيفية التكفير عن الاثم والتخلص منه . وربما كان ذلك ينسحب على الناحيتين كلتيهما : الشعور الوطني بالاثم والشعور الغيبـــــي .

في احيان كثيرة يبين لنا المؤلف أن عليا يعاني من عقدة عدم الدفاع عن أرضه . وهذا الموقف يذكرنا بمجمل الموقف الفلسطيني الادبي ، بعد النكبة مباشرة ، الذي كان يعاني من شعور حاد بالاثم نتيجة للتخلي السهل عن الارض ، ونحن ما زلنا نذكر قصيدة صارخة لهارون هاشم رشيد في هذا المجال منها هذا المقطع :

أنا اجرمت حينما صرت نذلا
أنا اجرمت حينما الظلم جلا
انا اجرمت حينما قد دعاني
باعث الموت صارخا مستذلا
فتركت النـداء غـير مجيب

وهناك قصائد كثيرة كلها تشير الى وجود نمو في عقدة الاثم عند الفلسطيني بعد النكبة . وفي حالة علي يمكن أن نفهم عقدة الاثم من خلال المناجاة الخاصة التالية :

« وعدتك الا اكون خاطئا يا امي . انا الخاطىء مرتين ، مرة عندما ابقيت بندقية امين في مخبئها ، ومرة عندما زوجتك عمي . وكان العقاب أن أتجول في أرجاء الارض ، وان أبحث طويلا عن المهدي » . (ص ٥٨ من الرواية)

وفي بعض اللمحات التي لا تدوم كثيرا تضيف الرواية الى منبعي الشعور بالاثم (القاء السلاح بسهولة والاستسلام للعم) روافد اخرى يبدو أن البطل ينكر انها صحيحة ولكنه يأخذها باعتباره ما دامت تهما تلصق به ، والتهمة الكبرى هنا هي بيع الاراضي لليهود . ويتبعها بدرجة اقل استعداء البريطانيين واليهود من أجل الخصومات الداخلية. وهنا ينص البطل بصراحة على أن هذه الاعمال الشائنة كانت من صنع الاقطاعي العربي والفلسطيني ، وهو يتنصل منها تماما ولكنه في الوقت نفسه لا يستطيع أن يمنعها من الاسهام في تكوين عقدة الذنب عنده .

٢ ـ والعنصر الثاني في مقومات التجربة الفلسطينية عنـد الفنان القاسم هو الغربـة وما تفرضه على صاحبها من قيود معينة في التصرف البشري وما تجره كذلك على صاحبها

من معاناة وتعرض للاذى والذل . وفي البدء يذكرنا موقف (علي) بالمثل الشعبي المعروف: « الغريب أديب » وعند علي يتطور هذا الموقف الى تفصيلات ضافية يتابعها المؤلف بجدارة كافية . فمثلا علي غريب واديب ، عليه ان يتسامح وان يعفو عن كثير ، وان يقبل من الاهانات والتهم ما لا يقبله غير الغريب . ولكنه في الوقت نفسه ذو طاقة من التحمل محدودة درجة وزمنا . فالاديب لا يمكن أن يظل اديبا مدى الحياة . ومن حيث الدرجة يبين الكاتب أيضا ان الاديب لا يمكن أن يكون اديبا في كل شيء ، فهناك أمور تحتمل ان يكون المرء اديبا ولكن هناك أمورا أخرى تتجاوز سقف تادب الغربة .

« يجب احتمال كل شيء ، ولماذا انا هنا ؟ اليس من أجل احتمال كل شيء : البرد والحر ، الشر والخير ، الرديء والمليح . لا يعني ذلك أنني أريد العيش من أجل العيش . كلا : اما اذا مس مشاعري أمر قذفت بكل شيء . الرضا بالامر الواقع من صفة الجبان ، حتى لو كنت غريبا . . » (ص ٨ من الرواية)

في لحظات ما ينتفض داخليا على هذا الادب ولكنه من الناحية العملية يجد نفسه أسيرا مقيدا عاجزا عن نقل انتفاضته النفسية الى حيز التصرف العملي . وهذا ما يعقد « العقدة » لديه لانها تصبح عقدة مضاعفة .

واذا حاولنا أن نربط بعض الشيء بين « البحث عن وليد مسعود » وبين « النقيض » نجد ان الفرق شديد في هذه الناحية ففي النقيض تأخذ الغربة شكل ألم على الم . أما عند وليد مسعود فهي تعطي شخصيته بعدا ايجابيا بل مستمر الايجابية . ذلك ان الغربة عنده تعني التجاوز المستمر والسعي للتفوق والادهاش . وهكذا تكون الغربة عنده (دافعا) لارتياد آفاق مدهشة من الحياة بدلا من أن تكون (عقدة) تؤدي الى العطالة والتكثيف غير الطبيعي للاحزان .

٣ ـ والعنصر الثالث من مقومات التجربة الفلسطينية في (النقيض) هو الشعور الدائم بالحرمان من الارض .

ويتخذ الحرمان هنا شكلا حيويا تماما ، فالمسألة ليست حرمانا شعوريا من الاتصال والوجد مع بقعة معينة من الارض ، ولكنه يعني شيئا أكبر منه بكثير . ان الحرمان من الارض الفلسطينية يعني الحرمان من كل شيء : من الارض ذاتها ، من الكرامة ، من السعادة ، من الحياة ، من الحرية .

هناك شيء جوهري مسروق من الفلسطيني ، وهذا الشيء ليس الارض المادية فقط بـل

هو داخلي . وهكذا نرى البطل الفلسطيني يسعى في الحياة ويتكلم ويعمل ويناقش ويحب ولكن شيئا ما في داخله يظل منهارا ويذكره بان وجوده ناقص ، وانه بذلك ليس كسائر الناس . وفي كلمات علي أو مناجاته الداخلية :

« ... تلك الارض التي اعطت الحياة لكل الناس ، والعيش بكرامة . لكنهم اماتوا جدي عندما اخذوا الحياة من ارضي ! ايتها الامم التي زرعوا قدميها في الوحل لانها زرعت الورد ! وحصدنا الباقات لكنهم مزقوها . وكما شاؤوا ان تكون فلسطينك حياتك ، وما شاؤوا أن تكون فلسطينك حديقتك ، وما شاؤوا أن تكون فلسطينك حريتك . نعم حريتك ! نعم حريتك ! ان تكون فلسطينك حريتك ! » (ص ٦٩ من الرواية)

وهكذا يكون الحرمان من الارض مرادفا للحرمان من مقومات الحياة . ويتخذ الشعور الحاد بهذا الحرمان عند علي طابعا سلبيا يتمثل في المعاناة والتألم والحسرة ، ولكنه لا يشكل دافعا للتوثب والانتفاض .

ومن اهم أسباب هذه السلبية هو ان افق العودة ، افق معانقة الحبيب المفقود ، غير واضح تماما ... كما أن وجود الكاتب (أو البطل) في الوسط الاوربي يجعله عرضة ، اكثر من اي فلسطيني آخر ، للانسحاق والشعور بالعجز عن التأثير في الاحداث . واذا اردنا شيئا من المقارنة فاننا نستطيع أن نتذكر ما سميناه بالوجود الناقص لدى وليد مسعود ايضا . ولكن هذا الوجود الناقص كان يتخذ شكل حنين معافى ً الى الارض الفلسطينية ، حنين غير مصروع وغير سالب . وقد وصل وليد مسعود الى ارض فلسطين في مهمات اما قتالية واما استطلاعية واما تنظيمية او غير ذلك . وبالطبع ساعده على ذلك القرب المكاني في حين ان بعد الشقة لعب دوره في اشعار (علي) بأن المزار بعيد بعيد. يضاف الى ذلك ان حزن وليد وقلقه وحسرته كانت أمورا مجدية ، انها دوافع اكثر مما هي عواطف منطوية على نفسها في حين أن هذه العواطف كانت تحزّ في نفس علي وتعمق الثغرة . فاذن التجربة مشتركة والدوافع مشتركة ولكن النتائج مختلفة بالنسبة للموقف .

ولكن انصافا للكاتب يجب ان نذكر ان رواية (النقيض) تحاول في بعض المواطن ان تتجاوز هذه السلبية ، وتتخذ هذه المحاولة غالبا شكلا نظريا عن طريق الكلام على فلسطين نفسها لا على ممثلها بطل الرواية ، وذلك على الرغم من ان فلسطين في اغلب مواقف الرواية تاخذ في خيال البطل شكل الحبيبة ويلتحم في الحلم جسدها بجسده ونفسها بنفسه حتى يكون التطابق تاما في اللاشعور بين الفلسطيني وفلسطين ...

غير ان هذا التطابق لا يحتفظ بقوته في لحظات التفاؤل لان هذه اللحظات مفتعلة وغير مسوّغة في سياق الرواية . ان الكاتب يصور فلسطين أحيانا وهي تنتشل نفسها من الوحل رويدا رويدا وترفع رأسها الى اعلى ، وامامها بعد مسافات وخطوات صعبة ولكنها في النهاية سوف تتمكن من رفع صوتها عاليا . لكن هذا الامر غير مطلق وهو مشروط بالعثور على (الشيء الناقص) الذي بدونه يصعب الانطلاق :

« انتظري ! سيبعث شعبنا ، وتفيء معضلتنا في عين العالم . عليّ أولا أن أجد المهدي » ص ٧١ .

فهل يكون المهدي هو « الصيغة النضالية الناجعة » ؟ أم « القيادة الفعالة » ؟ أم « الوحدة الوطنية » ؟.

يصعب الجزم بالجواب ، ولكن من الواضح أن (المهدي) غائب عن الاعين ومختبىء في النفوس وبعثه ليس مسالة هينة على الاطلاق .

٤ – والعنصر الرابع من عناصر التجربة الفلسطينية عند الفنان القاسم هو المعاناة من الاهل والصديق .

ان البطل الفلسطيني في (النقيض) مسكون بشعور الاضطهاد من قبل من سمي (العم) . والعم في الرواية يتفق مع قوى الطغيان ويتآمر معها على قتل الاب (ربما روح القتال والصمود) ، ثم يحاصر الام (رمز الارض الفلسطينية) ويراودها عن نفسها ويتوصل الى اغتصابها بالترغيب والترهيب ، ويستولي على كل شيء حتى الاولاد (ابناء فلسطين) ، ويحرم الابناء من التعبير عن أنفسهم ومن حق الدفاع عن ارضهم . بل انه يلاحق البطل الفلسطيني في الرواية الى ارض الغربة ويراقبه ويهدده ، بينما هو في أرض الوطن يتابع ضغطه على أخوة البطل ويودعهم غيابة السجن ويمنعهم حتى من الاحتجاج على الفتات الذي تقدمه اليهم هيئة الامم باسم الاعاشة . وهو يدنس العذارى ويمسح الكرامات ، ويتعاون مع العدوين الآخرين : الاستعمار البريطاني والصهيوني ، حتى يقضي على كل أثر لوجود الفلسطيني . ومن الواضح أن رمز العم يشمل الطبقة الحاكمة العربية بوجه عام ولكنه يتجه اتجاها محددا أيضا الى الانظمة الرجعية واحيانا يتخذ شكل اشارة مباشرة الى قيام الملكة الاردنية الهاشمية عام ١٩٤٩ على حساب ما تبقى من الارض الفلسطينية كما يتضح من النص التالي :

« انني احسدك ! كانت لك ام جميلة ، انني احسدك !

بقيت عيناك جميلتين رغم الدموع يا أمي ، كنت امسحها لك ، واقبلهما واتحسس وجنتيك ، فاحس رغم الجروح فيهما بعضا من أحلام الماضي . ونحن نتمزق بين قوافل الراحلين ، أتاك عمي ، وركع عند قدميك ، وقال لك مرة والى الابد ، فقط تزوجيني ! وكساك بالنقود ، وبالوعود . وفي هذه المرة كنا نعرف انهم قتلوا ابي ، والا كيف عرفنا طريق الرحيل ؟ التفت نحونا ، وانت تنظرين الينا بعينيك الرحيمتين . وبكيت ، وتنهدت ، ولثيت رأسك حيث يكمن الوطن ، فقال عمي ساعيده لك ، فقط أعطني يدك ، وأعطني فرصة . أعطيته يدك ، فاخذها ، وعندما أخذوا الوطن ، اعتبرك تعويضا وضاعت الفرصة » .   (ص ٤٦ — ٤٧) من النقيض)

ولا يخفى على المرء أن هناك مبالغة في هذا الموضوع ، أي في الشكوى الفلسطينية من ظلم الاهل والصديق ، ذلك ان جوهر التجربة الفلسطينية يفضي الى جوهر التجربة العربية والمعاناة مشتركة ، وليس هذا الكلام كلام سياسة عابرة ولكنه كلام حقيقة ثابتة بمعنى أن ابن الشعب العربي ، عانى معاناة يومية من النكسات والنكبات مثلما عانى الفلسطيني وان تكن معاناة الفلسطيني اضخم وأبعد غورا .

ولو اخذنا عالم (النقيض) واعتبرناه الحكم لوجدنا ان معادلة الفلسطيني ازاء الاسرائيلي لا تكتمل الا باستكمال أطرافها وهي : الفلسطيني العربي ازاء الاسرائيلي الصهيوني أو اليهودي . ذلك ان حقيقة التجربة الفلسطينية غير منفصلة اطلاقا عن حقيقة التجربة العربية مثلما أن حقيقة التجربة الاسرائيلية غير منفصلة عن حقيقة التجربة الصهيونية . واذا كانت الشكوى هي من الحكام والمسؤولين اي شكوى طبقية أو شبه طبقية فان شكوى الفلسطيني (ابن الشعب المعاني) يجب أن تكون أيضا من (حكامه) او (زعمائه) مثلما انها شكوى من الزعماء العرب عامة وقد آن الآوان لتسوية هذا الامر وايقاف ما يبدو انه اتجاه فلسطيني متزايد نحو تشكيل عقدة وطنية او اقليمية تجاه الاطار العربي الاوسع . ومن الحق أن الفلسطيني يتعذب ويعاني وتتجدد مأساته في كل دقيقة ومن خلال الاطار العربي المحيط به ، مما يفسح المجال لنمو مشاعر معقدة ومتداخلة في أعماقه . ولكن وظيفة اي أدب نضالي ، أو حتى اي ادب محايد يضع الحقيقة ومجرد الحقيقة نصب أعينه ، هي أن يفرز (الشاعر الصحيحة) من (المشاعر الموهومة) وان يبين العوامل التي ادت الى انحراف الشاعر عن مسارها الطبيعي .

وبالطبع لا يمكن للانسان أن يتحدث عن (العقدة العربية) عند الفلسطيني بمعزل عن (العقدة الفلسطينية) عند العربي . ذلك انه من خلال تجارب الهزيمة والانتكاس ومعاناة المواطن العربي اليومية التي تتجت بالدرجة الاولى عن استغلال الفئات الحاكمة للموضوع الفلسطيني بشكل او بآخر ، بدأ ينمو لدى المواطن العربي العادي غير المعني جدا بتفحص مشاعره ، شعور متزايد بان (الفلسطيني) وليس (الاسرائيلي) هو سبب المعاناة على انه من الانصاف أن نشير الى ان هذه العقدة لم تجد متنفسا لها في الاعمال الادبية الا في حالات نادرة وظلت شخصية الفلسطيني (الضحية) أو (الشهيد) أو (الفدائي) هي الغالبة في الروايات العربية ذات الموضوع الفلسطيني .

والمؤلف هنا في تركيزه الشديد على (العقدة العربية) لدى الفلسطيني ، اما انه وقع فريسة عدم تفحص هذه النقطة جيدا ، وهذا ممكن ، أو انه ـ من خلال محاولته لتشديد العنصر الدرامي في معاناة الفلسطيني انزلق الى الرغبة في اضافة بعد جديد على المعاناة الفلسطينية وهو معاناة الابن من العم ، زوج الام (العربي) الذي امتلك جزءا من الارض (الاردن) وصادر بندقيته ومنعه من القتال واستمر في اضطهاده وحرمانه من حق الدفاع عن نفسه كما هو واضح في النص السابق .

المشاق

تتخذ رواية (المشاق) موضوعا لها حول فترة حرب حزيران والظروف التي مهدت لها والنتائج القريبة التي أسفرت عنها ، وتدور احداثها في أريحا والقدس ومخيمات اللاجئين في تلك المنطقة . وتركز الرواية أضواءها بوجه خاص على لاجئي عام ١٩٤٨ في تعرضهم لتجربة اللجوء الثانية إثر هزيمة عام ١٩٦٧ ، وعلى طريقتهم في تحدي البطش المزدوج أولا من السلطة التي قدمت نفسها على أنها سلطة صديقة واخفقت في حفظ الامانة ومنعت أبناء الارض من الدفاع عنها وثانيا من السلطة الغازية المدمرة التي ورثت السلطة الصديقة ، دون أن يجد شيء في حياة الناس ، فأساليب البطش والضغط والاضطهاد لم تتغير نوعيا ، وان كان الهدف النضالي لدى الناس اكتسب مزيدا من الحدة والوضوح .

وتبدأ الرواية بربط مؤثر بين ماضي فلسطين وحاضرها مع تركيز خاص على مصير مدينة أريحا على مدى السنين وصمود اهلها الكنعانيين في وجه الغزاة العبرانيين وحلفائهم

المؤابيين . ثم تقفز الرواية الى تصور صمود اهل أريحا ثانية في وجه الانكليز ثم في وجه السلطة الملكية التي ورثت عنهم العسف والجور ثم في وجه الغزوة الصهيونية التي اثارت بوحشيتها وعنفها صورة الغزوة العبرانية السالفة ، وأتت مثل سابقتها على شكل موجات زاحفة .... وقد كانت الدروس المستفادة لاهل أريحا كثيرة ، ولكن مصيرهم ظل هو هو دون تغيير :

« لقد ظل سكان اريحا وغيرها من مدن فلسطين ، طيلة مئات الاعوام يدفنون موتاهم في قبور جماعية ، وهذا ما فعله اللاجئون حين تدفقوا على أريحا بعد أن خسروا مدنهم وقراهم وأرضهم » ـ ص ٩ من الرواية .

ان الموضوع الفلسطيني في رواية (العشاق) هو الرواية كلها من اول حرف الى آخر حرف ، وبذلك تكون دراسة الموضوع الفلسطيني دراسة للرواية باكملها ، وقد كنت نشرت دراسة لهذه الرواية في مجلة الكاتب الفلسطيني(٦) ، وساكتفي هنا بتقديم خلاصة عن تلك العناصر في الدراسة التي يمكن أن تكون لها صلة مباشرة بعملية المقارنة بين الروايات الثلاث من حيث تناولها الموضوع الفلسطيني ، تاركا لمن اراد التوسع أن يرجع الى الدراسة المذكورة .

١ ـ مسالة الفلسطيني والفلسطيني اللافلسطيني :

يلفت النظر في رواية (العشاق) تركيز الكاتب على مسالة يلتفت اليها كثيرون غيره من الكتاب وهي التفريق بين الفلسطيني (الصحيح) والفلسطيني (المزيف) وابراز ما يعانيه الاول من الثاني . ولقد رأينا في الروايات العربية والفلسطينية تأكيدا على المعاناة الفلسطينية من العدو ومن المؤامرة الدولية ومن الاهل والصديق ومن عقدة الاثم ، ولكن هذا البعد الخاص المهم (المبني على مفهومات طبقية بالطبع) لم يظهر كثيرا في تصوّر المعاناة الفلسطينية التي صورت غالبا على انها معاناة وطنية شاملة .

ولقد كان موقف « العشاق » من هذه الطبقة من الفلسطينيين ـ اللافلسطينيين محسوما حسما قاطعا . فالفلسطيني ـ اللافلسطيني لا يمكن أن يكون (عاشقا) أو ثوريا باي حال . ان بريق الثورة قد يخطف بصره ويغريه الى حين ، ولكن حين تتطور الامور الى نقطة

(٦) الخطيب ، د. حسام : « العشاق وغربة العشق » ، الكاتب الفلسطيني ، ع ٩ ، تموز ١٩٧٩ .

التضحية والمعاناة فليس لامثاله مكان في الثورة . وانهم ليحاولون ان يظلوا في الثورة وخارجها في وقت واحد . وانهم ليعمدون الى تلك اللعبة البهلوانية بان يضبطوا وقع خطاهم على حافة رصيف الثورة بحيث يتاح لهم في اية لحظة ان يقفزوا الى شارع الثورة ، وربما على اكتاف حماة الشارع ، ليرفعوا لواءها بايديهم هم لا بايدي غيرهم ، واما ان يميلوا قليلا الى عمق الرصيف ويندسوا بين المارة ويصطنعوا على جبينهم لافتة المتفرج البريء .

وابرز من يمثل هذا الصنف اللافلسطيني المختار (ابو صالح) او (ابو نائل) على الاصح والشاب باسم العارف .

٢ ـ معنى الفلسطينية وماهية الفلسطيني :

مادام هناك فلسطينيون خارجون عن (الفلسطينية) فلا بد من تحديد (الفلسطينية) بمعان معينة . وببساطة الفطرة تهمس لنا الرواية من وراء كل سطر بان معنى (الفلسطينية) الحق هو التعلق بالتراب والخشية الدائمة من الانفصال عنه ، والاستعداد المستمر لدفع ثمن عشقه على الرغم من عدم وضوح النتيجة . ان الهوية الفلسطينية غير قائمة رسميا ، ولكن مقياسها قائم في النفوس وفي الافعال وهناك حركة دائبة (شعبية طليعية نضالية) من أجل تثبيت هذا القياس الذي يصح ان يطلق عليه مصطلح (المعيار) لانه ذو طبيعة قيمية بقدر ما هو ذو طبيعة وصفية . والمعضلة الوجودية والوطنية للفلسطيني ان كل شيء يعمل ضد هذا المعيار وضد تثبيته أساسا للهوية المنشودة . ان الناس الفلسطينيين العاديين يتعلقون اشد التعلق بالارض والشجر ، وحيثما ذهبوا يزرعون ويعمرون ، ولكن هناك قوى اضخم منهم بما لا يقاس تعمل باستمرار على اقتلاعهم اينما استقروا . وهم بالتدريج يتعلمون الدرس الصعب وهو الا يغادروا ، الا يهاجروا مهما كانت الاخطار التي تحيق بهم ، ولو لسبب بسيط هو ان ما سوف يلقونه بعد الهجرة لا بد ان يكون أدهى وامر .

واذا كانت الترجمة الحرفية بهذا المعيار ذات طابع سكوني في عنوانها (اي عدم مغادرة الارض) فان لها وجهها الايجابي الفعلي الذي تقدمه الرواية في كل سطر والذي يتمثل في عملية المقاومة والفداء . ان التشبث بالارض له ثمنه الغالي سواء تحت ظل الحراب الملكية او تحت وطأة الدبابات الاسرائيلية . وفي الحالتين كلتيهما يجب ان تستمر المقاومة ، ويكون الامتحان الاساسي (للفلسطينية)عند ذاك هو الاستعداد للانخراط في المقاومة .

٣ ـ ملامح الهوية :

هذه هي ماهية الهوية اما ملامحها العامة فكثيرة متداخلة في رواية (العشاق) لان التجربة عميقة ومستمرة ومتداخلة . وربما كانت الملامح التالية هي الاكثر بروزا في هذه التجربة :

أ ـ تقبل حالة الشقاء المفروضة

بوصفها ضريبة لذنب ما خفي غير منظور ، وتجاوز البحث في سر الشقاء الى شيء آخر ربما كان حلا وسطا بين مناضلة الشقاء والتعايش معه في وقت واحد حرصا على استمرار الحياة . وهذا التجاوز يساعد (العشاق) على النجاة من التعقد والانطواء . كما تنبثق عنه صفات تابعة اهمها التكيف مع الاوضاع المستجدة ، والحيوية الدائمة ، والميل الى العمل والبناء . وهي صفات تلمع اليها الرواية الماعا ولا تفصل القول فيها .

ب ـ الاستعداد الدائم للتضحية دون تساؤل عن النتيجة

وعند رشاد ابو شاور ان (الفلسطينيين) الذين يستحقون هذا الاسم بجدارة هم اولئك الذين يبرهنون باستمرار على استعدادهم للتضحية بنعيم العيش بالاهداف الشخصية وبالروح والدم لمجرد تامين استمرار النضال . انهم ليسوا صوفيين وليسوا محاربي طواحين ، وهم يدركون اي عدو بل أي اعداء يحاربون . وهم غير واثقين من مقدرتهم على طحن الاعداء ، وكذلك هم غير واثقين من مقدرة الاعداء على طحنهم ، ولذلك يفضل كل منهم ان يموت واقفا على رجليه . ولعل مشهد ابي زياد في تحديه الاعزل لطائرات العدو خير دليل على ذلك . (ص ١٧٨ من الرواية)

ج ـ التشبث بالهوية الفلسطينية

ان ابطال رشاد ابو شاور (يفلسطينيهم) حتى العظم . وهم لا يناقشون المسالة من زاوية الاطار القومي ، ولا من زاوية الايديولوجيا ، ولا من زاوية المصلحة . ويبدو المسالة لديهم مسلمة محلولة لاتحتاج الى ادنى تفحص ، سواء اكانوا من الطليعة الثورية المتحزبة أم من الجماهير المضطهده ، وسواء اكانوا من اللاجئين أم من اهل الضفة الغربية المقيمين . وبالطبع يجب أن نفهم عمق هذا المسلك في اطار العوامل الثلاثة التالية :

١ ـ المحاولات المستمرة التي كانت تبذل لزحزحتهم عن هويتهم الوطنية بالترغيب او الترهيب.

٢ ـ التعقيدات التي يرتبها تمسكهم بالهوية الوطنية ازاء مصالحهم المعاشية .

٣ ـ الاتجاه الذي ابدته البرجوازية الفلسطينية للتنصل من الهوية الوطنية سعيا وراء الاندماج وحماية للمصالح الفردية والطبقية .

ثم ان هذا التشبث بالهوية يبدو في الرواية ضرورة وطنية تمليها ظروف المعاناة والنضال ولذلك لا يترتب عليها اي تعقيد في الموقف من الاطار العربي والعالمي ابعد من الشعور الحاد بالمرارة .

وهكذا يظل الموقف في نطاق الظاهرة السوية بعيدا عن البحث عن متنفس تعويض مثل التعالي أو كره الاجانب أو الانطوائية .

د ـ التعلق بالسلاح والتوق الدائم الى القتال

ان عشاق رشاد هم عشاق سلاح بقدر ما هم عشاق تراب . املهم كله معلق بالسلاح ، وكرامتهم ومستقبلهم . لا يعادل غلاء التراب عندهم سوى غلاء السلاح ، وتعلقهم بالقطبين كليهما غريزي وفطري وغير مطروح للمناقشة واعادة النظر .

ومع السلاح هناك التوق الدائم الى مواجهة العدو ومقاتلته . ان الدوافع النفسية للتعلق الفلسطيني بالسلاح ليست موضع مناقشة عند رشاد وهو يعفي نفسه تماما من التحليل والتعليل .

هـ ـ الانهماك في عملية التحرر الذاتي

يتضح في رواية (العشاق) اتضاحا تاما ان الفلسطيني ، سواء أكان لاجئا أم مقيما في ارضه ، هو نموذج للحيوية الراسفة في القيود . حركته اليومية محدودة وكذلك حركته النضالية . انه مقيد معيشيا ونضاليا . وقيوده لا تاتي من الاعداء دائما . وقد بلغ بهذه الشكوى من القيود ان انسحبت على الثورة نفسها . فالبطلان الثوريان محمود وحسن ، مثلا ، يستنكران ان تكون القيادة المركزية لهما خارج الارض الفلسطينية ، ولا يعبران عن شعورهما فحسب وانما كذلك عن الصعوبات العملية الناجمة عن ذلك .

ـ عندما يأتي المندوب التنظيمي سنطرح امامه كل شيء . وسنحمله وجهات نظرنا في كل

شيء . المركزية الشديدة هذه مرهقة . لماذا مثلا لا تكون لنا ، في هذا الجزء من وطننا ، قيادة قادرة على التلاؤم مع ظروف النضال ؟ (ص ١٠٧)

وكذلك هنا يترك رشاد الامور على عواهنها ولا يعنى بتقديم اي نوع من التحليل .

و ـ العناد الفردي والشعبي

يتعمد الكاتب في مواضيع كثيرة من الرواية ان يؤكد على تغلغل روح العناد لدى الفرد الفلسطيني ولدى الجمهور . وهو في اغلب الاحيان عناد غير مفهوم وغير منتظر ممن كان في مثل هذه الظروف . وعلى الاقل عند الذين يضطهدون هذا الشعب يبدو هذا النوع من رد الفعل مستغربا وغير متوقع . وهذا ما يزيدهم غيظا وامعانا في اضطهاده .

وكالعادة لا يوحي الكاتب باي تعليل او تفسير لهذه الظاهرة ، ولكن يمكن ان يستنتج الانسان من جو الرواية بان هذا العناد متمم للمواقف الاخرى ورد فعل معاكس للظروف التي لا تفتأ تقدم التحدي تلو التحدي في جميع مجالات الحياة .

الملامح المشتركة للتجربة

متعددة جوانب الموضوع الفلسطيني ومتداخلة ومركبة حتى انها لاتكاد تقبل الحصر . وخلال العرض السابق للروايات الثلاث كان الدارس يحس انه يحصر في علب التحليل والتقنين مالا يقبل الحصر ، وكان احيانا يلوى اعناق الموضوع ليا وبغير لين حتى يخلص الى شيء ما ، وكان ينتشل نفسه من التفصيلات بغير قليل من المشقة ، وما اكثر كلمات الاستدراك (لكن ، الا ان ، غير أن الخ ..) التي اعترضت طريق احكامه فاشاح البصر عنها كارها حتى لايفلت منه الزمام الصعب . وان كل مؤلف من مؤلفي الروايات الثلاث ـ وهم اشقاء الدارس واحبابه واخوته ـ سوف يجد مشة اعتراض واعتراض على طريقة العرض ، وحسب المرء ان يأمل منهم اخذ الامور كلها ماخذ حسن النية ، حتى لايضيع العرف في الناس .

ان كل الصعوبات تلك تهون ازاء محاولة استنتاج ملامح مشتركة للتجربة المركبة ، وان المرء ليركب هذا المركب الخشن وفي نفسه ما فيها . لذلك حسبه ان يضع الخطوط العامة وان يجتنب الدخول في التفصيلات ما امكن ، فلعل السرى يحمد عند الصباح .

وبالطبع تكمن الصعوبة ايضا ــ كما ذكرنا في مطلع هذه الدراسة ــ في ان كل رواية من الروايات تسلط على الموضوع الفلسطيني زاوية ضوء معينة ومن موقع معين ، فزاوية رشاد ابوشاور هي الزاوية الفلسطينية المنبثقة من اعماق الارض الفلسطينية ، وزاوية جبرا هي الزاوية الفلسطينية من خلال موقع الشتات ربما الفعلي والفلسفي ، وزاوية افنان القاسم هي الزاوية الذهنية الشمولية الانسانية . وطبيعي ان تفضي كل زاوية الى جانب مما افضت اليه الزاوية الاخرى . وقد حرصنا خلال العرض ان نفتح النوافذ بين هذه الزوايا وان نذكر بالمؤتلف والمختلف حيثما اتيحت لنا الفرصة .

اخيرا لنحاول ان نقول ان النقاط التالية هي نقاط الالتقاء الاكثر اهمية :

اولا : حدة الشعور بالوجود الناقص :

هناك شعور مشترك بالوجود الناقص لدى كل الاشخاص الفلسطينيين في الروايات الثلاث. فالفلسطيني ليس بشرا سويا كسائر الناس . هناك شيء مهم واساسي ينقصه ويجعل همومه واحلامه من نوع خاص . ويرجع السبب الرئيسي لهذا الشعور الى افتقاد الارض ، الى الشعور (بالنفي) من الارض . وحتى عند اولئك الاشخاص الذين يعيشون في فلسطين المحتلة نفسها هناك مايشعر ان الارض ليست لهم ، وفي حالة (المشاق) نجد ان (اللاجئين) هم محور الكلام ، والوقائع تدور في المخيمات ، والارض (الاصلية) مفقودة، ولكن الارض الموجودة ليست هي الارض النقية الطاهرة المعطاء المنشودة . فهي مستلبة اما من قبل (العم) او (الاهل) او (السلطة الملكية) او من قبل الاحتلال الاسرائيلي . فالذي ينقص هو (الارض) حتى هناك . وبشيء من التفلسف نقول ان الفلسطيني يحس بالوجود الناقص ومايتبعه من اللااستقرار ومن نزعة العمل والتحرك والمشاغبة والدينامية لانه يفتقر الى (البعد المكاني) ، ان اطار المكان مفقود لديه ومصطحب في الوقت نفسه بنزعة الى تمجيد المكان واعتقاد بان العيش ليس بعيش ، وربما كان الحمام (الموت) احق منه ، لانه عيش في غير المكان المنشود الذي يكتسي نوعا من (التقديس) لايكون مالوفا في الامور العادية .

ان (الفلسطيني التائه) هنا باحث بالضبط عن الارض ، والارض تعني الكرامة ، وتعني الحرية ، وتعني الاستقرار ، وتعني الاستقلال ، وتعني اعادة الانتماء القومي وكذلك الانساني ، كما تعني ضمنا السعادة والهناءة والعودة الى الحياة السوية . وان مجرد الاتصال بالتراب الفلسطيني عن طريق عملية فدائية او مهمة سرية او حتى حلم يقظة هو انجاز ذو شان على طريق العودة الى الارض والحياة السوية .

ثانيا : التطابق شبه التام بين الهم العام والهم الخاص :

ان الفلسطيني لايستطيع ان ينسى انه فلسطيني ولو لحظة واحدة . والظروف من حوله تذكره في كل دقيقة انه فلسطيني . فهو مواطن غير عادي في العالم . ولايوجد مواطن سوفياتي او انكليزي ، او اسكندنافي يشعر في كل لحظة انه كذلك . نعم هناك لحظات تاتيه فتشعره بهويته ، ولاسيما في مجال المنافسة او المباهاة او العداوة . ولكن الفلسطيني مختلف ، فهو يشعر بانه (الفلسطيني ذو الوجود الناقص) في كل لحظة ومع كل تحرك ، وكل شيء من حوله يسهم في تقوية هذا الشعور . ذلك لان حقيقة كل فلسطيني لاتنبع من كونه انسانا اولا وفلسطينيا ثانيا بل من كونه فلسطينيا اولا وانسانا ثانيا . وفلسطينيته تشكل دائما مصادرة على انسانيته . فان تقييمه الخارجي كانسان ينبع من كونه فلسطينيا فالمسالة ليست داخلية فحسب بل هي مفروضة من الخارج . وبما ان الفلسطيني يمثل حالة خاصة في هذا العالم ، وبما انه مغترب عمليا او نفسيا ، فانه يعتبر باستمرار ممثلا لكل الفلسطينيين وهكذا فان احسن عملا فالفلسطينيون طيبون ، وان اساء فالفلسطينيون مسيئون . وهكذا له ان يعيش بين الناس ولكن ليس له ان يستخدم اسلحتهم نفسها حرصا على فلسطينيته ان تخدش . ثم ان السيكلوجية العامة في المحيطات التي يعيش فيها تجبر الفلسطيني ، كل فلسطيني ، ان يحس بفلسطنيته قبل انسانيته . فهو ينتمي الى النوع البشري homosapiens ولكنه نوع بشري ذو دمغة خاصة .

كذلك معاناته ، والاحباطات الخارجية والداخلية التي تنتابه ، كلها تنبع من كونه فلسطينيا لذلك يرى نفسه مضطرا ، شاء ام ابى ، ان يرفع علم فلسطينيته عاليا وان يغلبه على اية مواصفات اخرى ــ على الاقل في حدود ماتقوله الروايات الثلاث ، واذا اتيح له احيانا ان ينسى و يتناساه بفعل المعادلات الطبقية او السياسية فان تطور الاحداث سرعان مايقوده الى استعادة الهم العام وتشربه من خلال الهم الخاص .

والاستثناءات ــ التي تشير اليها (العشاق) من دون الروايتين الاخيرتين ــ ليست بشيء لانها خروج عن القاعدة العامة .

ثالثا : العقدة الفلسطينية :

من الطبيعي ان يتولد بنتيجة العاملين السابقين وعوامل اخرى كثيرة مايمكن ان يسمى (العقدة الفلسطينية) فالفلسطيني فيه عقدة . كل فلسطيني فيه عقدة قد تتخذ شكل

عقدة النقص او التفوق او النقمة بالنسبة للمحيط الذي يعيش فيه. على ان اكثر مايحز في نفس الفلسطيني هو عقدته ازاء الاطار العربي من حوله كما يبدو في الروايات الثلاث. وحتى رشاد ابوشاور لديه شعور لم يتفاعل بعد الى درجة العقدة كما اوضحنا سابقا. الا ان هذا الشعور مؤثر جدا في الشخصيات الفلسطينية في روايته ويرتب عليها تصرفات من نوع خاص.

والعقدة الفلسطينية تشير غالبا الى الايجابية لا السلبية، خلافا لما هو متوقع. انهاليست العقدة اليهودية ازاء العالم المتمثلة في النقص المتعالي وفي الغربة الروحية وفي الانعزالية العاطفية وفي النقمة المستمرة وفي التصنيفية وفي حب الانتقام وفي التعويض عن النقص بالتماسك الباطني وباستغلال العالم وبالتفوق من موضع التميز والتعالي ان العقدة الفلسطينية تبدو مختلفة تماما في توجهها العام. فالفلسطيني (غريب) ولكن غربته تاخذ مجرى العمل المستمر على (اعادة الاتصال) بالعالم. ان غربته شيء طارىء وليست مصيرا مستمرا، وسبب غربته ماثل نصب عينيه وحركته السياسية مستمرة في سعيها لازالة السبب، ولذلك لانراه في الاغلب يتخذ مواقف متشنجة او يضع نفسه في طرف والعالم في طرف اخر. ان بطل جبرا هو ابن مجتمعه العراقي بقدر ماهو ابن سعيه النضالي الفلسطيني، وكلما امعن في النضال ازداد تلاحمه مع العالم. وابطال رشاد ابوشاور انسانيون وتقدميون وهم يعرفون اية كارثة حلت بهم ولكنهم لا ينطوون على نيات سيئة تجاه العالم الخارجي. وبطل أفنان القاسم حزين ومتألم ولكنه في النهاية، وبعد سلاسل العذاب المتلاحقة، يلتقي مع اخوته العمال في فرنسا ـ وهو الفلسطيني ـ ويعرف انالفجر سيشرق من خلال الجهاد المشترك للكادحين على مستوى الانسانية اجمع، وهو يضمر احسن النوايا للعالم ويتطلع الى اصلاحه بدلا من الانتقام منه ـ كما قد يجد الانسان في الادبيات الصهيونية (ص ٢٠٨ من الرواية).

وقد يتبع هذه العقدة او ينجم عنها ماتقرره الروايات الثلاث من مقدرة الفلسطيني على التكيف مع الظروف الجديدة ومن ديناميته، ومن اعماريته. وقد تبدو هذه الصفات بشكل اوضح عند رشاد وجبرا. فعندنا جبرا كما ذكرنا سابقا:

ان وليد هو: « ذلك الفلسطيني الرافض، الرائد، الباني، الموحد (اذا كان لامتي ان توحد)، العالم، المهندس، التكنولوجي، المجدد، المحرك للضمير العربي بعنف ... (ص ٣٢٢ من البحث عن وليد مسعود) ».

وعند رشاد ابوشاور ان اللاجئين الفلسطينيين هم اكثر اعمارا من اخوتهم المقيمين ، كان خاصة الاعمارية مرتبطة بالالاجىء ، وهكذا تاتي افواج اللاجئين الى اريحا (الفلسطينية) فتعمرها وتزرعها كما فعل بها الاجداد الكنعانيون في القديم : « انتشرت البيارات حول اريحا ، بجهود وعرق الفلاحين اللاجئين الذين وظفوا خبراتهم فدجنوا الارض الرملية الترابية ، والمهملة منذ مئات السنين ، فدبت فيها الحياة بعد موت ، وضاقت الارض الرملية القاحلة ، واتسمت الخضرة ، واشرابت الاشجار المثمرة ... » (ص.١ من العشاق). اما رواية (النقيض) فانها لاتخرج عن هذا الخط وان كانت لاتوضحه الا من خلال ماتستنكره من الادعاءات الصهيونية بان الصهيونيين قصدوا فلسطين لاعمارها وبان العرب « اكثر الناس في التاريخ قدرة على تدمير الارض المزروعة .... » ولكن الرواية لا تذهب الى ابعد من ذلك (ص ٨٦ النقيض) .

رابعا : الايمان المطلق باستمرار الكفاح وبالسلاح وبالتضحية :

ان الفلسطيني في الروايات الثلاث مؤمن ، سواء على مستوى الوعي الداخلي او على مستوى الوعي الخارجي العقلي ، بان الخيار الوحيد المتاح له هو ان يمتشق السلاح وان يستمر في الكفاح على المستويين الفردي والوطني ، وان يواجه وان يضحي وان يدفع الضريبة دون سخط كبير ودون اجراء مقايسة مستمرة مع النتيجة . والمهم هو الاستمرار في الكفاح لانه علامة الحياة . وهناك تباشير امل غامضة جدا وبعيدة جدا وغير مؤكدة اطلاقا ، ولكن الفلسطيني ليس براغماتيا ، انه لا يعمل من اجل هدف واضح مؤكد ، ولا يقدم من العمل بقدر ما يعطيه الهدف من الامل ، ولكنه يفترض افتراضا عاما نظريا بانه لكي يعيش لابد من ان يؤمن بوجود فجر يتحفز لاضاءة العالم وراء ومضات التباشير المحدودة التي تبدو في افق الرحلة .

ان الروايات الثلاث تبشر جميعا بالثورة ، بحمل السلاح ، ولكنها لا تبشر بالنصر ولا تؤكده. انها تمثل (الفلسطيني) في مرحلة استرداد الشخصية والهوية والكرامة والمبادرة بعد سنوات من تحمل الضغط والاهانة والاحتواء والوصاية . ومن هنا كانت القيم الاساسية في الروايات الثلاث هي : الشعور بالهوية الفلسطينية ، الانتفاض على الواقع المزري ، حمل السلاح والانخراط في الثورة . وليكن بعد ذلك مايكون .

ووفقا لذهنية الفنان القاسم وتقريريته لا تحتاج المسالة الى مزيد من الايضاح . يقول تيار

الوعي عند البطل : « .... تقلد اخي بندقيته الجديدة ، فاتاك بالعيد ، واتاك بالابتسامة وفي كل طلقة تقطع الحدود ، كان يعلن للعالم انه عاد سيد نفسه من جديد ، ولم تعد فلسطينيتك احجية . وفي كل صيحة تقطع حواجز الجنود ، كنت اعلن للعالم ايضا انني عدت سيد نفسي من جديد ، ولم تعد غربتك احجية » (ص ١٩٦ من النقيض) .

اما عند جبرا فتتخذ المسالة شكلا اكثر ملموسية واكثر تعقيدا . ان مروان ، ابن وليد مسعود ، ينضم الى الحركة الفدائية ، وتصف لنا الرواية بالتفصيل مشهد اقتحام مستعمرة رامات يوسيف (ام العين) . ان مروان ورفاقه في السلاح (يتحققون) من خلال المعركة ان كل طلقة رصاصة في صدور الاعداء او في صدورهم هي تاكيد لوجودهم واستمرارهم وهويتهم الوطنية ، و (يثبتون) ان فلسطين ليست ملكا للجيل القديم الذي عاش فيها ، وان الجيل الفلسطيني الجديد هو الذي يتولى الكفاح الملموس بالروح والدم ، وانه يقاتل فانن هو موجود ومستمر . وان مشهد مروان قبل استشهاده يذكر تماما بمشهد (ابوزباد) في رواية (العشاق) وهو ينتصب متحديا الطيارة الاسرائيلية لانه اراد ان (يموت واقفا) . (ص ١٧٨ من العشاق) .

يقول مروان واصفا الانسحاب بعد نجاح عملية الاقتحام : « وابتعدنا عن نقاط الالتحام الفعلي ، رغما عن الوميض المتكرر والرصاص المتباعد . غير انني احس بالتعب لثقل حمولتي ويرهقني الانبطاح مرة والقفز مرة والسير منحنيا مرة اخرى . صممت على ان ارفع راسي واستنشق الهواء الفلسطيني القرير الرطب ملء رئتي ، وسرت للحظتين منتصبا بطول قامتي ، غير مهتم بصفير الرصاص ، ساخرا من احتمال اصابتي ، كانني بعد تلك التجربة حظيت بحصانة سحرية ضد رصاص الاعداء جميعا .... » (ص ٣٠٢ - ٣٠٣ من البحث عن وليد مسعود .

وهكذا يكون التحقق الفلسطيني في هذه المرحلة من خلال حمل السلاح واستخدامه ومواجهة العدو والاستمرار دون تساؤل في تقديم التضحية . اما النتيجة ، نتيجة الكفاح والتضحية ، فهي غير واضحة على الاطلاق ، والهدف مازال بعيدا ، ولكن العزاء هو ان « كل من سار على الدرب وصل » .

* * *

ومثلما اشير في هذا البحث اكثر من مرة ، هناك وجوه كثيرة للتجربة اذا دخل الانسان في تعقبها فانه لن يخرج قبل ان يملأ سفرا كاملا من اسفار (ايوب) الفلسطيني . والرواية بعد كالحياة فيها كل شيء ويتسع القول فيها ليشمل كل شيء . فلنقل اذن ان الملامح السابقة هي المؤشرات الرئيسية في التجربة ، ولنقنع بها الى حين ، ولنزد على ذلك فكرة ربما كانت تفسر الامر كله ، وهي ان هذه الروايات الثلاث ، سواء في منطلقاتها الاساسية او في قيمها او في فهمها للمستقبل ، كانت تعكس باشكال متفاوتة عناصر اساسية من الايديولوجية النضالية التي قامت على اساسها الثورة الفلسطينية في منتصف الستينات ويستطيع المراقب المدقق ان يرى اصداء الافكار الثورية الفلسطينية (٧) في تاكيدات الهوية الفلسطينية ، والتضحية والنضال ، وصوفية التوجه الى الهدف ، والتاكيد على قيمة البندقية والمواجهة لذاتهما ، والتململ من تهاون الاطار العربي ، والتعلق النهائي بالارض المعبودة ، وغير ذلك ...

(٧) على الرغم من التلوينات اللبرالية عند جبرا والتلوينات الاممية عند افنان القاسم فان الروايات الثلاث اقرب في فهمها للوضع الفلسطيني وللخلاص الفلسطيني الى الافكار التي بشرت بها في بدء الثورة حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح) .

الهواجس الثلاثة والنزوع القومي في شعر السياب

خالد محي الدين البرادعي

- ١ -

على امتداد عشرين سنة كان محكوما عليه ان يسكن ثلاثة هواجس . ليست العشرون من السنين هي عمره الزمني بل عمره الشعري . ولم تندفع الهواجس الثلاثة لتتلبسه دفعة واحدة بل تسللت اليه على مراحل .

كان الفرح الذي عاشه .. هو شعره .

والمأساة التي عاشها هي حياته .

تسللت قامته الواهنة النحيلة الى النبع الاصيل ، فنهل ما نهل .. نهل حتى ارتوى ثم غنى وحدا . فكان الحداء الذي تدفق من لسانه أحلى من حداء كثير ممن عرفتهـا في العصر العباسي . وكان غناؤه أكثر عذوبة وأرق انسيابا من غناء كثير ممن عاصرهم وزامنوه .. وكتبوا أو غنوا معا.

اصر على أن يغير . فبدأ تلك البداية الرائدة التي نقلت القصيدة من حال الى حال . وفتح بريادته بابا على غابات التغيير والتبديل والتجريب . هو مات . والباب الذي انفتح بمجيئه مازال مشروع المصاريع .

بعد أن اتخم من زوادة الاولين شبعا . وارتوى من جداولهم ماء وخمرا . مد قامتــه الواهنة النحيلة الى أمام .. ليبصر الآتي .. وجاهد على امتداد عمره الشعري كلــه ليكون نقطة تماس تصل الماضي بالآتي .

وأدرك ان التغيير أكثر من ضرورة في تشكيل القصيدة العربية . ادرك ذلك بعد أن ركب جواد الشاعر القديم ورنت به سنابكه على الدروب نفسها .

وهو مسكون بزخم يريد له ان يكون .. أو يجد ذاته في درب أكثر التصاقا بعصره .

وعندما بدأ . وقفز القفزة الاولى في غابة التجديد كان أصيلا . وكان الطليعة في الجدة وفي فهم الاصالة معا . وكانت تجربته صعودا من اساس متين الى إعمار شاهق « بحيث انها تنفي الموضة ، ذلك القفز فوق الجهود الهائلة التي تقتضيها الجدة ، ذلك الافتلاع الذي يسير كالنوم ، كتلة بهلوانية وآلة .. »(١) .

لم يكن اذا ضربا من العبث اهتمام الآخرين نقادا كانوا أم مجددين في الشعر .. ولـم يكن توافقا اعتباطيا اعتبارهم ان بدر شاكر السياب كان رغم ضآلة جسمه وقصر عمره، جسرا بين عصرين ، وقطارا بين محطتين ، ورائدا في اتجاهين .

أول تاريخ تحمله قصائده هو عام ١٩٤٤ . وآخر تاريخ ذيل به بعض قصائده كــان عــام ١٩٦٤ .

وبين هذين الزمنين تحرك السياب مسكونا بهواجسه الثلاثة ، تلاحقه كالكوابيس . وكانت المرأة أول ماسكنه ، شبحا .. وسوط نار . اطعمته تفاحة الشهوة وهربت . ضاربة بينه وبينها حائطا من زجاج . ناعم الملمس حيث هي تقيم . مزروع بشوك من نار وزبر من حديد حيث هو يقيم . وظل الجدار عشرين سنة . وظلت حواء قبالتــه عشرين سنة .. تسقيه عن بعد . وبالنظر بل وبما تحمل الريح من جانبها الى جانبه.. كؤوس الشهوة . ورحيق الشبق . وهو يتأمل ويتألم . آنا يسكنه القلق وآنا يصرعــه اليأس . وجسده الناحل ينحل شيئا فشيئا حتى انتهى .. وترك قلمه الساخن المغترب مخلفا إرثا من القول لانزال نتعاطاه تذوقا ونقدا .

- ٢ -

الاحكام القاطعة قد تكون مرفوضة في الفن .. في الابداع . كنتاج لاسمى مشاعر الكائن البشري وترجمة احاسيسه . وتظل التخمينات أكثر صدقا فيما يتعلق بهذا الجانب .

فلا اقول بدءا ، ان السياب أحس بالحنين الى امرأة تلك او هذه صفاتها وفي تاريخ احدده . فكان ان اكتشف دفقه الابداعي عندها . لكن محاولة التقصي وقرن حدث بآخر توحي بذلك .

كما سكنت الانثى بكامل مثيراتها في ذهن الشاعر الجاهلي . واعطاها مالم يكن موجودا فيها من شفافية الاحكام . من مثالية الصور . مما يرفعها الى مصاف الكائنات السماوية . سكنت هذه الانثى في ذهن السياب . فتيا يافعا كان . واذا كانت قصائده التي نشرت في عام ١٩٤٤ قد كتبت قبل ذلك بعام او اكثر وهذا منطق الاشياء . يكون السياب آنذاك قد تخطى سنيه العشرين بقليل . اي انه في عرام فورة الجنس ، وطغيان الشبق . ـ وهو العربي الشاعر ـ اي الكائن الذي تعيش الانثى حلما في ذهنه . وحلما منمنم الحواشي في مداركه كشاعر .

هو وارث العربي القديم كيانا .

وهو وارث الشاعر العربي القديم تصورا .

هكذا بدأ يتعامل مع الانثى . جاهلا مايخفيه له القدر من مثبطات جسدية سوف تشوهه في عين حواء الواسعة . لتعيش تلك الحواء فيه خنجرا يتقلب في احشائه . وهو المتمنيها وردة تتقلب على فراشه . ولتظل المرأة الكيان الاخضر المشرق حسرة تاكل نفس السياب ، وقلقا ينعكس على كافة معطياته الابداعية ـ حتى على غنائه الانثوي ـ من حيث ظل عشرين سنة يتارجح بين التاليه واللعنة ، وبين الحق ورثاء الذات ، وبين التوسل النبيل العفيف والنداء الشبقي المتاجج .

لايمكن للشاعر المرهف الذي اكتشف بيانه في قامة حواء أن يعزل حواء عن ينابيع الجمال وآيات التسامي والقرائن التي تذكر العاشق بقامة من يعشق .

أليست الانثى في الشعر العربي كله بدءا من الجاهلي واستمرارا حتى عصر السياب ، ذلك الكيان الرقيق النبيل المفعم بالطراوة ، والمليء بالاسرار ، الذي يدفع المبدع الى التذكر والتانق واستخراج اشباهه من عالم الطبيعة ؟

العينان حكايتان قرا الشعراء عبر العصور فيهما ما يحبون وما يتمنون . بداية ومفتتحا . وما من عضو بجسد المرأة الا وعثر الشاعر على شيء في الطبيعة يشبهه . وانتثرت في القريض الرموز الشفافة من القدم بين يدي الانثى . حتى لم يغادر شعراؤنا زهرة ناضرة . ولاثمرة حلوة المذاق ولاجدولا شفافا . ولا لونا من الوان الطيف ، ولاصنفا من العطور ،

الا وقدموها بين يدي الانثى المتصورة . بدءا من تشبيه جدائلها بالغصن الكثيف وانتهاء بتشبيه قدميها برقائق المرمر.

وما كان على السياب وهو محاصر بهاجس الانثى ان يتخلى عن ولوج هذا الكون . بل دخله وهو مزود باستعداده الشخصي ، وباصرته الخاصة . فاقترنت حواء باحلى هبات الطبيعة في شعره الاول . وغلف هذا الهاجس المؤرق بالغناء العذب للنخيل ودجلة . ولما انتشر على ارض العراق من وما اظلته سماؤه من الجميل الجميل .

يلح هاجس الانثى على السياب الشاب .. فتتجسد في خياله المبالغات الحلوة . وينشيء عالما من الحلم لمجرد نامة من حواء :

« مـــرت فلامـــس شعرهـــا شعــــري
فـــاذا الهـــوى بجـوانحـي يســـــري
مـــرت ولـــم ارهـــا ســـوى نبـــأ
عـــذب البشائـــر ذاع فـي صـــــدري
القلـــــب يعـرفهـــا بمشيتهـــــا
بالظـــــل ، بالانفـاس ، بالعطـــــر
ياليـــت شعـريَنـــا اذا اعتنقـــا
عقـــدا فما انفرطـا مـدى الدهـــر »(٢)

هذه المبالغة الجميلة ، المحتملة في البيان البدوي الجاهلي . كانت لمجرد ان سيـــدة لايعرفها . لم يرها من قبل . ويعترف بذلك في القصيدة . بل هو لايحب امرأة معينـــة بقدر مايحب الانثى كلغز معشوق يتضخم كونا في خياله . يحب الانوثة الجنس الرمـــز منبع الالهام وضوء الاسراء الى كون اللذة :

« ومجنـــون يهيـــم بالـــف ليلـــى
فـــلا وصـــلا ينـــال ولا اقترابـــا »(٣)

وتقترن خفقات قلب السياب بحركات امواج دجلة . هكذا يرى او يحس :

« حيران يـــرمـــق ضفتيكَ بلوعـــة
فيكاد يصـرع شوقـــه عبراتـــه
كـــم رافقتـــك فانستـــك خطـــاه في
غدواتـــه للحـــب أو روحاتـــه »(٤)

ويخيب الشاعر المرهف في اقامة أي علاقة مع الانثى تطفىء بعض ضرامه ، وتلتت عقدة الشبق من ذاته .

فينتقم من الانثى بهجاء مرير ، ثم لايلبث أن يعود الى الاعتذار بعد الندم . انهـا الانثى . انها السحر اللغز . الكوكب النوراني السامي الذي ينشر الحب والدفء والاضاءات الشفافة . والانثى التي عبدها الاقدمون رمزا للخصب والعطاء .

- ٣ -

في تلك الفترة البداية . وبينما السياب يقلب ماسات ابداعه ، وصفحات تجليه العشقي بحثا عن الانثى يتذكر ان الانسان الذي تكون على الارض ليمارس وجوده حرا ، وليسهم في تطوير الحياة رفعا ورقيا من خلال تحسسه انسام الحرية . هو محاصر بادوات الشر والطغيان . الطبيعية والانسانية .

الانسان مستعمر .

الانسان مهدد بالمرض .

الانسان مهدد بالمجاعة .

ان قضايا الخير والشر التي عجز مفكرو البشرية عن حلها منذ عرفوها . والتي استعان المبدعون الاغريق بعدد هائل من الآلهة لحلها عبر ملاحمهم واساطيرهم وفلسفتهم . هي نفسها التي تشغل السياب الآن . تقلقه ، تعذبه ، تقض مضجعه . فينشىء مطولتين شعريتين هما « بين الروح والجسد » و « اللعنات » .

ويمسي الهاجس هاجسين ، والقيد قيدين . ولا غرابة ان يلتقي السياب بالفتـــرة نفسها بنازك الملائكة . ليس بالضرورة لقاء عاديا تم بالمقابلة . بل من خلال الاحساس بضرورات المعالجة . وتكتب نازك في تلك الفترة أو بعدها بقليل مطولتها الجميلـــة : « ماساة الانسان » من حيث يلتقي الشاعران باسئلة متشابهة ، وطروحات متشابهة . ولاغرابة اذن ان يكتب لنازك والسياب معا اتفاقهما غير المعلن على انطلاقة جديدة فـي التعبير عن الهموم والطموحات الكبيرة . فتكتب نازك قصيدة : « كوليرا » ويكتـــب السياب قصيدة : « هل كان حبا » . وكلتا القصيدتين انشئتا بـين اواخر ١٩٤٦ وأوائل ١٩٤٧ . ويختلف المهتمون فيما بعد حول اسبقية الريادة .

مع الخطوة الجديدة التي بداها السياب بتحرير القصيدة العربية من قيدها ، اخـذ

يتسع اهتمامه وتتحدد دائرة حضوره في غابة الشعر . وربما ارتاح للشكل الجديد الذي احس بقدرة تلاؤمه على استيعاب طاقاته المخزونة . ومع تجربة السياب « اخذ ينشأ للشعر العربي الجديد وسط تعبيري جديد . وهو الآن من القوة والسيادة بحيث انه يبدو ابداعا مستمرا » كما كتب ادونيس فيما بعد .

مع الخطوة الجديدة كان على السياب أن يملأ جدولي الهاجسين الكبيرين — الانثى — وتحرير الانسان — وتدفقت قصائده التي توزعت بين الحنين الى حواء وتحرير انسان العراق من الفاقة والعوز والاستغلال والجهل . الارث الذي بذره الاستعمار في هـــذا الجناح الاصيل من وطننا العربي .

ولايمكن للمطلع ان يفصل بين خطوة السياب الرائدة في ابداع القصيدة وبين ملء هيكل القصيدة بالتداعيات الحية والمعاني الجديدة . ولم تكن ريادته انطلاقا من هذا الفهم لطبيعتها ريادة شكل للقصيدة بقدر ما كانت ريادة القصيدة شكلا ومضمونا بما يصعب الفصل بينهمـــا .

السياب سكن المجتمع . ونقل هموم انسانه نقلا ابداعيا متقنا مفصلا مع الحاح على المادة الجزئيات . مع الاهتمام البالغ بتدجين المفردات البسيطة وتحويلها الى حالات شعرية . ببساطة اسلوبه وعمق نظرته ، وقدرته على سبر اغوار الحياة .

جاءت قصيدته الطويلة : « في السوق القديم » تجسيدا لهذه المواصفات . دون ان تكون مفصولة عن هاجسه الاول « الانثى » .

يستبد به الهاجسان اذن . وكما ان تحويل الحياة الى جنة وارفة الظلال حلم شعري اخضر . ما كان لشاعر ان يسعد برؤيته حقيقة عبر التاريخ . تحيا المرأة الكائن السماوي فيذهن السياب حلما لا يتحقق .. توحش به جوانب الحياة . تستبد به الغربة . يمزقه القلق . وتسيطر عليه الكآبة . ثم يدهمه شعور بانه لايعرف مايريد :

« الكوكب الوسنان يطفىء ناره خلف التلال
والجدول الهدار يسبره الظـــلام
إلا وميضا ، لايزال
يطفو ويرسب مثل عين لاتنام
الفى بـــه النجم البعيـــد .
يا قلب ، مالك في اكتئاب لست تعرف ماتريد ؟ »(٥)

ترى هل تكون بوادر القلق والشعور بالغربة ، ارهاصين في اللاشعور تتحكم في السياب .. مبدئيا كنبوءة خفية بمرضه ؟ لا اعرف بالضبط . لكن احساسه الباكر بالموت بـــدا هو الآخر يتسلل الى شعره . ففي سنة ١٩٤٨ كتب قصيدة : « رئة تتمزق » . كان هاجس الموت يلاحقه او اخذ فعلا بملاحقته . القصيدة ترجمة لصراع بينه وبين الموت . هو متشبث بالحياة . لايريد ان يذهب . انه لم يقض وطره من الانثى الهاجس الذي يعيش في ذاكرته وادراكه وعلى رؤوس اصابعه . فيصرخ بالموت :

« انا ما دعوتك أيها القاسي فتحرمني هواها
دعني أعيش على ابتساماتها
ــ وأن كانت قصيرة ــ »(٦)

على مضض يرضى باليسير . ليتعلق بامل جديد وحلم احلى مهما كانت النتائــج . وتتسلل بغزارة مفردات : السفر . المنفى . الذهاب . الرحيل . في قصائده . وكـان احساسنا خفيا بالموت يرصد خطو قريضه ويسرب هذه الرموز الى شعره في قصيدة « نهاية » بداية واضحة لهذا الاحساس مقرونا بنقمة على امراة احبها فلم تستجب . كما لن تستجيب فيما بعد كافة النساء اللواتي احبهن بحرقة وشغف :

« أضيئي لغيري فكل الدروب
سواء على المقلة الشارده
سأمضي الى مجهل لا أؤوب »(٧)

وفي قصيدة « وداع » نحس بشبه النبوءة الخفية يتقن عن غير وعي استخدامها كان يد الموت الخفية فعلا تشاركه عذابه وخيبة امله وهو يتقلب تحت كابوس الانثــى المرعب المفعم بالشبق والشهوة :

« غــدا حين يبلى وراء الزجـــاج
كتــاب عليــه اسمــيَ الذابـــلُ
وتنفض كفــــاك عنـــه الغبـــار
ويخلــو بــك المخـــدع القاحـــلُ
سيلقـــاك وجهي خـلال السطـور
كمـا يسطع الكوكب الآفـــلُ »(٨)

ومع اطلالة الخمسينات . يكون السياب قد وعى عن يقظة كاملة ضيق الحلقات . التي تحاصره . وبدا يحس باحرفها الحادة وهي تضغط على جسده . وذهنه وجدران قلبه في وقت واحد . ويدرك انه محاصر بالكوابيس الثلاثة ، فتفترق ، وتتحد ، وتضغط كلها او بعضها ليمضي الشاعر المرهف المبتلى بضع عشرة سنة اخرى ، وهو اسير الاحلام التي تتفتت بين يديه واحدا وراء الاخر . وبقدر ما ينمو احساسه بماساته . تنضج ادواته الفنية وتتجلى عبقريته . فلن يترك قلمه المتوثب اذن حتى الاسبوع الاخير من حياته الماساة .

وتتضح في هذه المرحلة التالية من حياته الشعرية قدرته على الاستفادة من الرموز اليونانية وتوظيفها بمهارة فائقة في رؤاه الابداعية . وقلما تخلو قصيدة من اعمال مرحلة الخمسينات دون رمز من ثقافة اليونان واساطيرها . يلوبه في شعره . ومع وعيه الوطني والانساني بالنضال وضرواته تتهادى الى شعره والى جانب الرموز اليونانية رموز عربية منها جاهلي ومنها اسلامي . وتعبق قصائده بارج التراث وشرائحه في بعض الاحيان .

يمد قامته النحيلة الى ما وراء العراق . ليرى المظالم والاضطهاد والعوز . ويشم رائحة الدمار الذي خلفته القنبلة الذرية في هيروشيما . هو ليس وحده أذن يعاني البؤس والتخلف والتقدم الى وراء بعكس مسيرة التاريخ . ليس انسان العراق وحسب . وليس انسان الوطن العربي فقط . العالم قسمان . او زمرتان زمرة السائدين وهي القليلة ، وزمرة المسحوقين الذين تدوسهم عجلات قطار السادة وهم غالبية شعوب العالم . قد يكون احساسه بضرورة الفناء للانسان المعذب قد نشا من هذه النظرة . عندما انشا عددا من القصائد الماساوية الحزينة التي تعري الواقع الانساني كله بما فيه واقع العراق . وكانت : « اغنية في شهر آب » و « قار سيالوركا » و « المخبر » و « مرثية الآلهة » و . من « رؤيا هوكاي » و « قابيء الدم » و « تعلب الموت » و « المسيح بعد الصلب » و « مدينة السندباد » و « مدينة بلا مطر » » سجلات ابداعية لعذاب الانسان ومعاناته في عالم الزمن الحديث . يطرح الى جانب تصوره ورؤيته عذابه الشخصي ومعاناته مع الانثى واحساسه بالموت الذي اخذ يتنامى مع مرضه . مع وعيه بخطورة هذا المرض الذي اعيا الاطباء فيما بعد . والذي يصيب واحدا فقط من عشرة ملايين . ووقع اختياره الآن على رائد الشعر الجديد ، والمراة التي

تنعكس على صفحتها النقية علل العراق واوجاعه . ليشارك رغم ماساته بقصائده اللاهبة والهادئة ، اخوته المعذبين حتى بداية مرحلة جديدة .

كل مايراه السياب كان مسودا . وكل حركة كان يبصر فيها شرا . كان احساسه المرهف يوحي اليه بان لا نعيم . لا راحة . حتى في العرس لحظات الفرح التي تظلل عاشقين ، وتدخل الاشراقة على ركن معتم . كان السياب يبصر فيه لحظة لندب الحظ وتسجيل شطط الواقع . ومناسبة لاشعال نار الثورة عن طريق تهييج الجماهير وتصوير واقعها الكئيب الحالـــك :

« اتركوني اغني امام العريسْ
واراقص ظلي كقرد سجينْ
وأمثل دور المحب التعيسْ
ضاحكا من جراحات قلبي الحزين
من هواي المضاعْ
من قلوب الجياعْ
حين تهوى . . . . ومن ذلة الكادحينْ »(٩)

هكذا كان يقرن الهه دائما بالام الاخرين . ويجد بـ حزنه صورة مصغرة عن احزانهم .

— ٥ —

لم يكن طبيعيا ان تظل عذابات السياب الضاغطة على شعره ، ومحاولته اليائسة للخلاص موزعة في هواجسه الثلاثة دون ان يشارك الانسان العربي قوميا في حداء قوافل الوحدة . واستثارة الاحلام القومية التي بدأت تنمو في الخمسينات . وبدأت معها حدة البحث عن الخلاص العربي من التشتت والتمزق . كما كانت افكار البعث تنتشر في ارجاء الوطن العربي كمعبر عن بدهيات الوجود الامثل للكيان العربي .

وتبعا لهذا التطلع القومي النبيل ابدع السياب عددا من القصائد الجياد ذات النفس القومي الواضح السمات . كانت « قافلة الضياع » التـــي شكلهـــا من دم المأساة الفلسطينية . وانطلقت واحدة من شواهد العصر على رعب الغزو المتستر بغلاء الزمن المعاصر . وكانت « يوم الطغاة الاخير » القصيدة التي استوحاها من نضال عرب تونس لدحر آخر معاقل الغزو عنهم . و « جميلة بوحيرد » القصيدة الطويلة التي ادان فيها الطغيان العالمي . وبكى عذاب الانسان المسحوق ، بكاء الثائر المتفائل لا القانط اليائس:

« ولترفعي أوراس حتى السماء
حتى تروّى من مسيل الدماء
اعراقَ كل الناس كل الصخور
حتى نمسّ الله .. حتى نثور »(١٠)

وكانت « رسالة من مقبرة » التي رفعها الى المجاهدين في الجزائر . وكان مشاركا بها الشعراء العرب كافة الذين رأوا في وهج تلك الثورة مبثا خلاقا للانسان العربي بعد عصور من الغربة والعذاب :

« سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس »(١١)

بيد ان الانتماء القومي الحاد برز وهاجا في قصيدته الرائعة : « في المغرب العربي » التي اضاءت شخصيته المناضلة بقدر ما اضاءها بنيته الاصيلة . وحملت لهفته العربية التي لم تكن تمثل مثل هذا الحضور في اي قصيدة سابقة :

« قرأت اسمي على صخره
على قبرين بينهما مدى أجيال
يجعل هذه الحفره
تضم اثنين : جد أبي ومحض رمال
وإياي ابنه في موته والمضغة الصلصال .
وكان يطوف من جدي
مع المد
هتاف يملأ الشطآن : ياوديانا ثوري
وياهذا الدم الباقي على الاجيال
يا إرث الجماهير
تشظّ الآن واسحق هذه الاغلال
وكالزلزال
هزّ النير ، أو فاسحقه واسحقنا مع النير .
وكان إلهنا يختال
بين عصائب الابطال ،

من زند الى زنـد
ومن بند الى بند
إلـه الكعبة الجبـار
تدرّع امس في ذي قار
تدرع من دم النعمان في حافاتها آثار
إلـه محمد وإلـه آبائي من العرب .. »(١٢)

ومع هذه الرائعة ينسحب شعر السياب نحو بعد آخر مشرق متوهج جديد . يستحضر فيه واليه مخزونه التاريخي والتراثي ليذوبه في الثورة العربية ذات البعد الانساني المترسخ في فهمها لطبيعة القومية .

« بور سعيد » الحدث . شكل منه السياب قصيدة . لم تسجل دقائق معركة بل رسم الحلم المتفتح على صبح تلك المعركة . وتفتحت في خياله زهرات جاهلية اللون والعبير . فنسج هذه الرائعة ضمن مواصفات الشعر العباسي . كنوع من التأكيد على انتمائه القومي . وتسخير شاعريته المتفوقة لترسيخه وتأصيله :

« يا مرفـا النور ما ارجعت وادعـــة
من غـير زاد ولا آويـت قرصانـــا؛
ولاتلفظـــت من مرسـاك معتديـا
الا ملمـى ذليـل الهـام خزيـانـــا
جمعت مـن شـط صـور لمـح احرفهـا
واخترت من بابـل واحتـزت مروانـا »

في وهج التدفق العربي الجاهلي النقي لم ينس السياب انه انساني التطلع من خـلال انتمائه القومي فختم هذه القصيدة المطولة بتاكيد مدهش على ان :

« المجد لله والانسـان إن يـدا!
تحيي وقلبا يداوي منهما اثر »

بل يتجلى تفاؤلا وغبطة وفرحا في نهاية القصيدة وكأنها ممارسة للذة سامية . ويدخل هو في نسيج القصيدة كطرف في المعركـة :

« أحسـست بالذل أن يلقـاك دون دمـي
شعـري وأنـي بمـــا ضحيت انتصـــر
لكنهـــا باقـــة أسعى إليــك بهـــا
حمراء يخضل فيهـا من دمي زهـر »(١٣)

ولم يبلغ تفاؤله في أي مرحلة من حياته الشعرية المبلغ الذي ارتقاه في قصائده القومية التي كان فيها مغنيا للثورة ومحرضا عليها وحاديا لقوافلها . وكان حزينا كئيبا في مطولاته ذات النزعة الانسانية الشاملة والتي تقف « المومس العمياء » و « حفار القبـور » في قمتهـا .

ورغم كل النجوم التي التمعت في السماء العربية في اواخر الخمسينات . كان السياب يبصر بعين مغناطيسية وحس شعري . ان شيئا لـم يتغير في الوطـن العربي نحـو الافضل . لقد خاب امله في حركة قاسم في العراق . والوحدة التي قامت بين مصر وسوريا ما لبثت ان اغتيلت . فلسطين ما تزال محتلة يدق الغزو فيها أوتاد خيامه باستمرار . والوطن الحلم الذي غنى انتصاراته في نضال تونس ومعركة بور سعيد . وثورة الجزائر . لا يزال وطنا حلما وتوهما . او توهما في اذهان المتفائلين . بل الانسان المعذب المسحوق الذي سجل السياب ابداعا نضاله وعذابه وحلمه ، ما زال مسحوقا معذبا ، وكل شيء في العالم يسير الى الوراء .

بل هل ننسى ان السياب مريض ؟ تقذفه دار استشفاء الى دار . وهو ينحل رويدا رويدا ويبصر جسده النحيل آخذا في التحلل ؟ هل يمكن لانسان يحترق ان يتحسس لذة النعيم وحلاوة الخلوة الدائمة ؟

ان هاجس الموت يلاحقه محاصرة تستحكم حلقاتها يوما بعد يوم .

ان هاجس الانثى يلاحقه محاصرة اشد استحكاما من الاولى .

كان يحس ان تحلل جسده واستفحال مرضه خندق يتسع مباعدا بينه وبين الانثى التي تعلق وتعشق وتغزل واستلطف وناجى . فتزيد حسرته . وتسود لوعته ، وتكبر خيبة امله حتى تسد عليه منافذ اي آمل .

وينعطف السياب انعطافة حادة في اوائل الستينات تترك ـ الى الابد ـ بصمة اليأس والقنوط ومرارة الشكوى . وتصبغ شعره الاخير بلونها الكالح .

السياب في مستشفى سان ماري بلندن عندما يأتيه رسول بنبأ مفرح : قيام ثورة الرابع عشر من تموز وخلاص العراق من الحكم الذي مقته السياب وعرى جرائمه . حتى هذا الفرح لا يستطيع ان يغنيه باكثر من قصيدة مرت بتاريخه مؤكدة عمق التزامه ونبل انتمائه القومي .

الشعر الغزير الذي كتبه السياب خلال ثلاث سنوات سبقت موته . كان غنيا بنزعة الاحساس بالموت الى حد اقامة الحوار معه . كان غنيا بنزعة الاحساس بعظمة الانثى والانوثة . كلون فريد تماما في شعرنا كله . وكتب مراثيه الكبيرة الكثيرة كاصدق ما يكون الاحساس وادفقه برعب الموت .

وترجم نظرات العطف عليه باسلوب حزين معبا بحسرات الانسان وهو ينتظر الموت بين لحظة واخرى :

« يقولون ما زلت تحيا . أيحيا
كسيح إذا قام أعيا
به الداء فانهار لم تخفق
على الدرب منه الخطى .. يا أساه
ويا بؤس عينيه مما تراه »(١٤)

في تلك الفترة ، والتي سبقت سفره الابدي بسنة واحدة تفجر غضبه ويأسه وحزنه ووجعه محاصرا كله بهاجس الانثى التي لم يذق طعم دفئها .. ولذاذة وصالها . ولم يصل معها او برفقتها الى عالم اللذة الذي صوره وتمناه . فكتب قصائد حب يبحث فيها عن المرأة ، كما يبحث الغريق عن النجاة وبينه وبين الموت ثوان لا اكثر :

« وغداً سألقاها
سأشدها شداً فتهمس بي :
رحماك . ثم تقول عيناها :
مزق نهودي .. ضمّ أواها
رد فيّ .. واطو برعشة اللهب
ظهري كأن جزيرة العرب
تسري عليه بطيب رياها »(١٥)

لقد كان يعابث نفسه ، ويخادع ذاته ، ويعلم أن الموت منه كقاب قوسين او ادنى . بيد انه يعي هذه الحقيقة تمام الوعي ، ليكتب بعد اسبوع واحد من هذه القصيدة قصيدة « احبيني » التي سجل فيها خيبته امام الانثى وتلاقى فيها الهاجسان كقوسي نار : هاجس الانوثة وهاجس الاحساس بالموت الذي بات يسمع وقع اقدامه :

« آه .. هاتي الحب رويني

به نامي على صدري انيميني
على تهديك اواها
من الحرق التي رضعت فؤادي
ثمة افترشت شراييني

احبيني
لأني . كل من أحببت قبلك ما أحبوني »(١٦).

أي اعتراف هذا . واي احساس بالخيبة والموت لاحق السياب ليخلف عددا من القصائد التي تتفرد بنوعها في تاريخ شعرنا كله ؟

هوامش

(١) من مقدمة ادونيس لمختارات من شعر السياب صدرت ١٩٦٩ عن دار الاداب .

(٢) و (٣) و (٤) من ديوان السياب فيثارة الريح . صدر بعد وفاة السياب . عن وزارة الاعلام العراقية عام ١٩٧١ . وهو مجموعة قصائد مخطوطة . من شعر المرحلة الاولى .

(٥) من قصيدة في القرية الظلماء . ديوان ازهار واساطير .

(٦) و (٧) و (٨) من ديوان ازهار واساطير .

(٩) و (١٠) و (١١) و (١٢) و (١٣) من ديوان انشودة المطر .

(١٤) و (١٥) و (١٦) من ديوان إقبال وشناشيل ابنة الجلبي دار الطليعة بيروت ١٩٦٧ .

معلقة زهير
والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي

د . عبد القادر الرباعي

قد يثير هذا العنوان دافعا للتعرف على حدود بعض القضايا الاصطلاحية عن طريق تنظيرها وبسط القول في كنهها فتتوضح معالمها وتبرز بشكل بهيء المعرفة اليقينية للمعاني التي تثار حولها في ثنايا الموضوع كله .

من حق القارىء على كاتب هذا البحث ان يعرّفه ـ قبل كل شيء ـ بمفهومه (للبنية) وان يشرح له موقفه من العلاقة الجدلية بين (البنية الاجتماعية) والشعر .

- ١ -

البنية الاجتماعية ـ كما يعرفها كثير من الانثروبولوجيين وعلماء الاجتماع(١) ـ هي التركيبة الاجتماعية المؤسسة فوق قاعدة خاصة للحياة تدعمها (شبكة او رزمة من العلاقات « Network or bundle of relations » بين الافراد والجماعات)(٢) .

وتكون هذه العلاقات ـ عادة ـ علاقات مادية لها ارتباط بالمصالح والمنافع واخرى روحية تحددها مجموعة القيم والمبادىء التي من شأنها ان تدفع كل علاقة جهة الفضيلة او جهة الرذيلة .

والافراد في المجتمع مختلفو الاوضاع بالنسبة الى بعضهم بعضا ، ولهذا فان العلاقات التي تنشأ بينهم مختلفة : فالمجتمع يحتم علاقة بين الزوج وزوجته وعلاقة بين الرجل عامة والمرأة

عامة والفرق بين العلاقتين واضح في الماهية والمستوى ، وكذلك يحتم علاقة خاصة بين الاب وابنه وبين الاخ واخيه وبين القريب وقريبه وبين الفرد والجماعة ، ولكل علاقة صفة خاصة ومستوى خاص،لكن كل علاقة من هذه العلاقات تتمحور حول واحد من اطارين نموذجين هما:

- اطار مادي .
- واطار روحي مثالي .

ويترتب على تغلب احد هذين الاطارين في اي مجتمع نتائج مهمة ترتبط بها مصائر الافراد والجماعات فيه . لقد استخدمت كلمة (تغلب) من واقع الوعي بان اي مجتمع لن يكون ماديا صرفا كما لن يكونروحانيا او مثاليا صرفا وانما المجتمع المتوازن هو الذي يحدث توفيقا فعليا بين المادة والروح وذلك بان تكون الاولى خادمة للثانية وان تكون الثانية كابحة لنزوع الاولى وتجاوزاتها ، اما اذا حطمت المادة قيد الروح او اسقطت الروح من تقديراتها نغمية المادة فان المجتمع يسير ، بلا ادنى شك ، جهة متطرفة لا تخدم نتائجها المستقبل ولا التطور المنشود ، بل قد يترتب على هذا التطرف حدوث امراض اجتماعية تتعدد مع مرور الزمن وتكون السبب المباشر في تحلل المجتمع وتهدمه .

انني لا اتحدث هنا عن التنظيم الاجتماعي ، ففي ذهني فرق كبير بينه وبين البنية الاجتماعية لان التنظيم افراز للقوانين والانظمة المصنوعة المفروضة ، اما البنية فترتيب ذاتي قد يكون عاملا لا يحركه الفرد ، وقد يكون استجابة واعية من هذا الفرد لاحساس خاص لا يملك مخالفته حتى ولو كان فيه مخطئا ، لكنه - على اية حال - ليس استجابة لقانون وضعي ما . ان قانون البنية الاجتماعية مؤلف من اعراف مجتمعية وامزجة سلوكية فردية متعددة الاوضاع العلائقية . وعلى هـذا يكون أساس النسـق البنيوي وضعا مـا (Position) اما أساس النسق التنظيمي فقاعدة وضعية ما Rule ، وشتان بين وضع اجتماعي تحققه ذات راغبة فيه وقاعدة قانونية وضعية تفرض على الارادة التي قد تنفذه خوفا لا اعتقادا . الفرق بينهما فرق في السلوك الاجتماعي لان سلوك الفرد في الوضع الاول سلوك تفاعلي اما سلوكه في الثاني فسلوك سلبي حتى لو حقق بهذا السلوك فعلا ما .

ولهذا فان فان تكوين الحضارة او الثقافة بشكل عام يرد الى تفاعلية البنية الاجتماعية ، ويظهر هذا تعريف كثير من العلماء للثقافة ، فقد جعلها بعضهم (شكل الحياة الاجتماعية)(٣) بينما جعلها آخرون (طريقة)(٤) هذه الحياة . وهي ، سواء أكانت هذه او ذاك ، مظهر

اجتماعي لا تنتجه الطبيعة الاستقلالية الفردية ولكن تنتجه البنية الاجتماعية التي يتوحد عندها مع غيره من المظاهر .

وتعد اللغة ـ وهي نشاط اجتماعي ايضا ـ(٥) اهم وسيلة لحفظ المنتوجات الاجتماعية وايصالها الى الاجيال اللاحقة وللامم الاخرى ، ذلك لان اللغة اساسا تشكل بانظمتها العامة (بنية اجتماعية بؤرية) تستحضر في كل سياق كتابي نابه ، فيها تنقل الافكار والمشاعر والمواقف على تعددها واختلافها ، وعن طريقها تتطور هذه القضايا وتتغير وتستعار وتستبدل، ولكل هذا تأثيره في اللغة ايضا .

وهكذا تغدو اللغة في حركة دينامية ودائرية معا ، ذلك لان التغير الحادث في أي نشاط اجتماعي يقود الى تغير في اللغة ذاتها اذ تنشأ ـ نتيجة هذا التغير ـ كلمات جديدة او تراكيب مختلفة او انماط لغوية مغايرة للمألوف . ان مثل هذا التغير امر حتمي يجب ان نسلم به كما يدعونا الى ذلك فندريس العالم اللغوي الفرنسي المشهور(٦) .

والذين يقومون برصد التغير الاجتماعي والتغير اللغوي معا ويساهمون بفاعلية في احداثهما هم الكتاب .

انهم وهم يبتكرون مناهج تفكير جديدة يسمون الى وضعها بلغة قابلة للتوصيل . قال ديكارت : « أولئك الذين يفكرون خير تفكير ويهضمون افكارهم خير هضم ليجعلوها واضحة مفهومة يستطيعون دائما اكثر ممن عداهم ان يفهموا الاخرين آراءهم »(٧) .

ويقف الشاعر على راس المبتكرين من الكتاب فوظيفته اللغوية من جنس وظيفته الاجتماعية . وليست مهمته الاجتماعية نقل الحياة كما هي ولكن المساهمة في خلق حياة جديدة تلبي حاجة الطموح الانساني العام . انه ـ كما يقول وايتهد ـ(٨) لا يعبر فقط ولكنه ايضا (يثير افكارا جديدة ويبعث الحيوية في العواطف) ليحفز الناس الى التغير الاجتماعي المأمول .

وعن مساهمته في التطوير اللغوي الناشيء من تطوير الافكار الاجتماعية يقول ت. س ايليوت (انه ـ الشاعر ـ قادر بل يجب ان يكون قادرا على تطوير اللغة حتى تصبح رفيعة دقيقة التعبير عن الاوضاع المعقدة والاغراض المتغيرة للحياة الجديدة)(٩) .

من المهم حقا وعي فكرة ان الشعر ليس تعبيرا عن الحياة القائمة فحسب ولكنه ايضا خلق جديد لحياة جديدة . فلو كان الشعر مجرد تعبير عن الحياة القائمة لاستوى وكتب التاريخ في المهمة . لكننا نعرف منذ أرسطو انه غير التاريخ بل نعرف انه اقرب الى الفلسفة منه

الى التاريخ ، والسبب في ذلك تحفزه الدائم نحو التغيير والتجديد . انه كالفن عموماً (ليس منتجا جانبيا لنشوء وتطور اجتماعي ولكنه احد العناصر الاصلية التي تتجه نحو تاسيس المجتمع)(١٠) .

انه واحد من (اشد الاسلحة فعالية في الصراع من اجل الحياة(١١) الاجتماعية المتجددة على الدوام) . لكنه وهو يجتهد للوصول الى غايته يستخدم وسائل الحياة المتاحة ، فمنها ينفذ الى فكرة تقويضها او تغييرها (فكما ان النبتة لا تعلو فوق التربة ما لم تستمد منه غذاءها كذلك (الشاعر) مبدع الجمال لا ياتي بجديد ولا يضيف الى تراث المجتمع ما لم يكن متجذرا فيه وما لم يتلق منه مواده ووسائل تعبيره ويلق لديه الاصغاء ويتزود منه بالمحفزات التي يحتاج اليها فهو يتجاوزه بالاستناد اليه)(١٢) .

ومن هنا تبرز قيمة الشعر في الكشف عن مجتمعه ، ولهذا قال دارسو الادب والاجتماع : ان الادب الجيد يقدم لنا مفتاحا لفهم المجتمعات بشكل افضل(١٣) .

ومن اهم القضايا الاجتماعية التي تبرز في الشعر بشكل جلي (العلاقات) ، لان هذه العلاقات بحركتها داخل المجتمع هي التي تفرض الجدل والصراع من اجل تحسين الواقع . قال الناقد الامريكي بيرت يوما : (كما ان فهمنا كيف يعيش الناس ، وما تعنيه الحياة لهم لن يعمق الا بدراسة العلائق الفردية بين الرجل والرجل وبين المرأة والمرأة ، او علائق ذلك الفرد بعائلته او مجتمعه او وطنه او اية مجموعة شئت . من مثل هذه العلائق تنشأ انواع من الصراع والتآلف والتكيف وفيها يجد المؤلف ــ الشاعر ــ اغزر المواد)(١٤) .

وهذا يعني بشكل آخر ، ان اهم ما يبرز في الشعر هو « البنية الاجتماعية » لان البنية ــ كما قلنا سابقا ــ تتألف من مجموع العلاقات المادية والروحية المتفاعلة في المجتمع .

ويهتم الاجتماعيون والانثروبولوجيون في كثير من دراساتهم البنيوية الاجتماعية بالخيال البدائي لانه الخيال العفوي الذي يدلنا ببساطة تامة على بنيانه . فقد دعا العالم الالماني ارنست جروس في كتابه (بدايات الفن) الى المزيد من الاهتمام بالفن (البدائي لا لدوره الهام في التطور الثقافي فحسب ولكن بسبب بساطته النسبية كذلك)(١٥) . وقد نعد العصر الجاهلي في تاريخنا الشعري عصر الخيال البدائي البسيط النسبة الينا .

من هنا يجيء اهتمامي بمعلقة زهير بن ابي سلمى الشاعر الجاهلي ، فهي تعالج قضايا اجتماعية كبيرة تبرز علاقات متعددة بين الافراد بعضهم مع بعض من جهة وبينهم وبين المجتمع والارض والوطن من جهة اخرى .

قال زهير :(١٦)

١ ــ أمن أم أوفى دمنـة لم تكلم
بحومانـة الـدراج فالمتثلـم
٢ ــ ديار لها بالرقمتين كأنهـا
مراجع وشم في نواشر معصم
٣ ــ بها العين والآرام يمشين خلفة
وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم
٤ ــ وقفت بها من بعد عشرين حجة
فلأيا عرفت الدار بعد توهم
٥ ــ أثافي سـفعا في معرس مرجل
ونؤيا كحوض الجد لم يتثلم
٦ ــ فلما عرفت الدار قلت لربعها
الا انعم صباحا أيها الربع واسلم
٧ ــ تبصر خليلي هل ترى من ظعائن
تحملن بالعلياء من فوق جرثم
٨ ــ علون بأنماط عتاق وكلة
وراد حواشيها مشاكهة الدم
٩ ــ وفيهن ملهى للطيف ومنظر
أنيق لعين الناظر المتوسم
١٠ــ بكرن بكورا واستحرن بسحره
فهن ووادي الرس كاليد في الفم
١١ــ جعلن القنان عن يمين وحزنه
وكم بالقنان من محل ومحرم

١٢- ظهرن من السوبان ثم جزعنه
على كل قيني قشيب ومفأم

١٣- ووركن في السوبان يعلون متنه
عليهن دل الناعم المتنعم

١٤- كأن فتات العهن في كل منزل
نزلن به حَب الفنا لم يحطم

١٥- فلما وردن الماء زرقا جمامه
وضعن عصي الحاضر المتخيم

١٦- سعى ساعيا غيظ بن مرة بعد ما
تبزل ما بين العشيرة بالدم

١٧- فاقسمت بالبيت الذي طاف حوله
رجال بنوه من قريش وجرهم

١٨- يمينا لنعم السيدان وجدتما
على كل حال من سحيل ومبرم

١٩- تداركتما عبسا وذبيان بعدما
تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

٢٠- وقد قلتما ان ندرك السلم واسعا
بحال ومعروف من الامر نسلم

٢١- فاصبحتما منها على خير موطن
بعيدين فيها من عقوق ومأثم

٢٢- عظيمين في عليا معد هديتما
ومن يستبح كنزًا من المجد يعظم

٢٣- فاصبح يجرى فيهم من تلادكم
مغانم شتى من إفال المزنم

٢٤- تعفّى الكلوم بالمئين فاصبحت
ينجمها من ليس فيها بمجرم

٢٥- ينجمها قوم لقوم غرامة
ولم يهريقوا بينهم ملء محجم

٢٦ـ فمن مبلغ الاحلاف عني رسالة
وذبيان هل اقسمتم كل مقسم

٢٧ـ فلا تكتمن الله ما في نفوسكم
ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

٢٨ـ يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر
ليوم الحساب او يعجل فينقم

٢٩ـ وما الحرب الا ما علمتم وذقتم
وما هو عنها بالحديث المرجم

٣٠ـ متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتضر اذا ضريتموها فتضرم

٣١ـ فتعرككم عرك الرحا بثفالها
وتلقح كشافا ثم تنتج فتتئم

٣٢ـ فتنتج لكم غلمان اشأم كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم

٣٣ـ فتغلل لكم ما لا تغل لاهلها
قرى بالعراق من قفيز ودرهم

٣٤ـ لعمري لنعم الحي جر عليهم
بما لا يواتيهم حصين بن ضمضم

٣٥ـ وكان طوى كشحا على مستكنة
فلا هو ابداها ولم يتقدم

٣٦ـ وقال سأقضي حاجتي ثم اتقي
عدوي بالف من ورائي ملجم

٣٧ـ فشد ولم يفزع بيوتا كثيرة
لدى حيث القت رحلها أم قشعم

٣٨ـ لدى أسد شاكي السلاح مقذف
له لبد اظفاره لم تقلم

٣٩ـ جريء متى يظلم يعاقب بظلمه
سريعا والا يبد بالظلم يظلم

٤٠ـ فقضوا منايا بينهم ثم اصدروا
الى كلأٍ مستوبل متوخم
٤١ـ رعوا ما رعوا من ظمئهم ثم اوردوا
غمارا تفرّى بالسلاح وبالدم
٤٢ـ لعمرك ما جرت عليهم رماحهم
دم ابن نهيك او قتيل المثلم
٤٣ـ ولا شاركت في الموت في دم نوفل
ولا وهب منها ولا ابن المحزم
٤٤ـ فكلا اراهم اصبحوا يعقلونه
علالة ألف بعد الف مصتم
٤٥ـ تساق الى قوم لقوم غرامة
صحيحات مال طالعات لمخرم
٤٦ـ لحي حلال يعصم الناس امرهم
اذا طرقت احدى الليالي بمعظم
٤٧ـ كرام فلا ذو التبل مدرك تبله
لديهم ولا الجاني عليهم بمسلم
٤٨ـ سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
ثمانين حولا ـ لا اباالك ـ يسأم
٤٩ـ رأيت المنايا خبط عشواء من تصب
تمته ومن تخطىء يعمّر فيهرم
٥٠ـ واعلم ما في اليوم والامس قبله
ولكنني عن علم ما في غد عم
٥١ـ ومن لا يصانع في امور كثيرة
يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
٥٢ـ ومن يك ذا فضل ويبخل بفضله
على قومه يستغن عنه ويذمم
٥٣ـ ومن يجعل المعروف من دون عرضه
يفره ومن لا يتق الشتم يشتم

٥٤ـ ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه
يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

٥٥ـ ومن هاب اسباب المنايا ينلنه
ولو نال اسباب السماء بسلم

٥٦ـ ومن يعص اطراف الزجاج فانه
يطيع العوالي ركبت كل لهزم

٥٧ـ ومن يوف لا يذمم ومن يفض قلبه
الى مطمئن البر لا يتجمجم

٥٨ـ ومن يغترب يحسب عدوا صديقه
ومن لا يكرم نفسه لا يكرم

٥٩ـ ومهما تكن عند امرىء من خليقة
وان خالها تخفى على الناس تعلم

٦٠ـ ومن لا يزل يستحمل الناس نفسه
ولم يغنها يوما من الناس يسأم

-٣-

ان البنية التي ستبرزها هذه الدراسة ليست بنية مرسومة خارج حدود الذات البشرية كتلك التي يستوحي رسمها من كتاب علمي يحدد ابعادها ويشكل خطوطها الدقيقة بشكل يفرض تحييد النفس الراسمة لها ، ولكنها بنية مرسومة من زاوية فردية خاصة هي زاوية الذات الشاعرة ، على اساس انها تؤلف نموذجا انسانيا يتعامل مع تلك البنية على نحو متميز ، ويكفيها بطريقة خصوصية مطمان لها . وهذا يتطابق مع فهم هكسلي للدورالفردي الاجتماعي في الادب وكل فن قال : « ان اعمال الفن بالاضافة الى كل نتاج العقل تعبر عن الخبرة وتنظمها جماليا ورمزيا وفكريا ثم تنتقل هذه التنظيمات الى الاخرين ، ومن هنا تبين الاطار السيكولوجي للتطور الاجتماعي » (١٧) ، فالشعر يكسب مادة الحياة الاجتماعية شكلا ذاتيا خاصا ، ويترتب على هذا تفريد العلاقات ورسم الشاعر صورة قصيدته على نحو لاتتلاءم فيه مع رسومات غيره . لقد وضح هذا كله في نهج زهير الشعري للمعلقة ، فامتاز بناؤه للمسائل العامة المشتركة كالاطلال والظعائن من بناء غيره لها .

وتوضيحا للمسالة نقارن الان تعامله وتعامل امرىء القيس (١٨) مع المواد والعلاقات التي الفت شريحة الاطلال في معلقتيهما وربط ذلك بالاتجاه الاجتماعي الذي برز عند كل منهما .

العلاقات	الاطلال في معلقة زهير	الاطلال في معلقة امرىء القيس
المكان	تحديد مكان الطلل : حومانة الدراج ، المتثلم ، الرقمتان	تحديد المكان ايضا : سقط اللوى ، بين الدخول فحومل .
الحبيبة	ام اوفى اسم مذكور .	مجهولة الاسم لكن ذكراها هو القائم في ذهن الشاعر .
الجماعة	لا اصدقاء خصوصيين ولكن الحديث عام .	تخصيص الخطاب لصديقين : قفا نبك ...
الزمان	المدة بين عهده بالدار والوقوف في اطلالها عشرون حجة .	ذكر وقت الرحيل للمحبوبة غداة البين .
الحياة والموت	العدم الممثل بالاطلال متبوع بحياة تمثلها الارام الناهضة من كل مكان .	العدم المتصل ، لا اثر للحياة .حتى الحيوان يدل وجوده السابق بعره. الموات في كل مظهر .
الاثر النفسي (لقاء)	لابكاء ولكن دهشة واستغراب . صدمة عاطفية مثلها الاستفهام امن ام اوفى ..	البكاء الشديد المتواصل
العقل الانساني	المجاهدة في التعرف وتبيان الحقيقة حتى تم اكتشافها .	السلبية والاستسلام التام لما يفرضه الامر الواقع
الاثر النفسي (وداعا)	قبول الحقيقة بهدوء بعد اكتشافها وتمنيه السلامة الدائمة للديار .	مواصلة الاستسلام للبكاء لان الاطلال لن تغنيه عن الحبيبة .

ان هذا التفريق يحدد لنا الشخصية الاجتماعية التي كان عليها كل من الشاعرين . فقد برز بشكل جلي توحيد المكان والحبيبة عند زهير وان ارتباطه بهما ارتباط ولاء وحب كبيرين . وهذا مبرهن بشكل كاف بالموقف الانفعالي الحركي التاثري في لقاء الارض وحين الفراق . اما امرؤ القيس فقد فصل الحبيبة عن المكان ـ الارض وبدا ارتباطه بالحبيبة اقوى من تمسكه بالارض ، لقد وضح هذا من تركيزه على ذكراها (قفا نبك من ذكرى حبيب ...) ففي لقائه بالمكان برزت له ذكراها اولا في فراقه اياه ابدى عدم اهتمامه به لانه لايضمها ، لقد خبت عاطفته نحوه واصبح بالنسبة اليه كاي مكان اخر واصبح الوقوف فيه لايشكل اي قيمة (فهل عند رسم دارس من معول ....) .

ثم ان زهيرا تبدى رجلا يهتم بالمجتمع كله وليس بفئة مخصوصة منه ، لهذا جاء حديثه

عاما يبتعد عن اي تخصيص . اما امرؤ القيس فقد اهتم بفئة خاصة من هذا المجتمع هم الاصدقاء والاصحاب (قفا نبك .... وقوفا بها صحبي على مطيهم ..) فاذا كان هو واياهم على وفاق فانه لايشار اكان المجتمع سليما سالما ام غير ذلك .

وقد عزز الموقف الاجتماعي التفاعلي لزهير ايجابية الاهتمام الذي برز في التساؤل المتكرر عن جلل المصاب الذي مني به المكان ، والفعل الحركي الذي ابداه في التعرف والتأكد من المكان وبعد ذلك ايضا .

اما امرؤ القيس فقد كان سلبيا ازاء قضايا المجتمع وقد دلل بكاؤه المتواصل على اغراقه نفسه بقضاياه الفردية ، كما دلل على عدم قدرته تجاوز المشكلة الى العمل النافع .

وقد انعكس موقفاهما المتضادان في تصويرهما لمظاهر الحياة والموت فزهير لا ينهي الحياة بالموت ولكنه يقيم حياة جديدة مثلتها حركة الحيوان ، اما امرؤ القيس فكان كل شيءينتهي عنده بالعدم واليأس وهذان موقفان متضادان من الحياة والوجود ظل تأثيرهما قائما فـي المعلقتين .

ومجمل القول في هذا ان زهيرا كان يملك قدرة تخطي المحنة الى العمل المنتج ، انه يسعى لان لاتتكرر المحنة على غفلة منه او من غيره ، لكن امرأ القيس تؤثر فيه المصيبة فيبكي بكاء مرا وهو يحاول دائما استعادة بهجة الايام لينسى الا انه كمن يهرب من الحياة الى الخمر.

كان بكاؤه متصلا بعضه مع بعض ، بكى في لقائه الاطلال وفي فراقه اياها كما بكى لفراق محبوبته وبكى للقائها ايضا ، ثم ان بكاه حبيبته هو السلاح الذي يؤثر فيه ويصيب منه مقتلا :

وما ذرفت عيناك الا لتضربي بسهميك في اعشار قلب مقتل

الاطلال لهذا الشاعر هي (المحنة) التي فشل في تخطيها ، وحين نذكر الاطلال عنده نذكر علاقته بحبيبته (فاطمة) ، لقد فشل في استعادة حبها ، لقد ضرب لها امثلة كثيرة مـن علاقاته بغيرها ورسم لنفسه كل خطوط البطولة فيها ، لكنه كان يوحي بكلامه عن ذلك بكثير من العجز امام واحدة هي فاطمة . انه حاول جاهدا ان يفرغ هذا العجز بتصويره لايام لهوه مع غيرها .. كان هناك ناجحا فلماذا يفشل هنا ؟ انه الانهزام امام الحب . وقد يكون في الواقع انهزاما امام التآلف مع القبيلة ، وفي القصيدة مايشعر بهذا . ففي حديثه للذئب اعلن ان كل طرائقه في الحياة تنتهي بالضياع وعدم التوازن . قال :

كلانا اذا مانال شيئا افاتـه   ومن يحترث حرثي وحرثك يهـزل

فقصيدة امرىء القيس تمثل ــ كما اعتقد ــ تفرد الذات وانفصالها عن القبيلة وشعورها بالوحدة الا من صحب همها من همهم .

وهي تختلف عن قصيدة زهير التي يندمج فيها صاحبها مع قضايا القبيلة ويسعى الى ايجاد حل امثل لهذه القضايا .

وما نهدف اليه من هذه المقارنة الإشعار بان البنية الاجتماعية التي سنعرضها في الصفحات القادمة لن تكون مجردة من المواقف الانسانية والنظرات الفردية ، انها ستظل بنيةمستوحاة من تجربة شعرية خاصة بصاحبها ، وهي تجربة يلتقي عندها الفردي والاجتماعي والانساني بشكل عام ثم انها تجربة فنية لن تكون معزولة عن الجمال الذي تعرض نفسها من خلاله .

- ٤ -

تتالف معلقة زهير من عدة شرائح اهمها شريحة الاطلال وشريحة الظعائن وشريحة المديح وشريحة الحرب وشريحة الحكمة . وعلى الرغم من ان هذه الشرائح تتراكب بشكل بارز داخل الشكل فانها تتحد في تمثل موقف واحد متكامل الشعور والمعنى ، وانطلاقا من هذا الادراك لوحدة موضوع القصيدة يأتي مسارنا التحليلي لها .

في الاطلال تبرز علاقة عامة بين الارض / والسلام ولكنها حصيلة علاقات متعددة قطبها الفاعل الوحد الشاعر بصفته فردا انسانيا يتعامل مع موجودات الحياة الاجتماعية في عصره .

اول ما يفجؤنا في القصيدة فاتحتها الاستفهام الانكاري ــ امن ام أوفى.../ انه سؤال حائر طرحه الشاعر على نفسه بدهشة كبرى ، هو في الواقع استيقاف الذات لصاحبها حينما ينسى المصير والقدر ويندفع جاهدا يحقق في الحياة أحلاما مغرقة في الوهم ، وهو موقف محاسبة العقل للنفس المندفعة نحو المجهول التائه بلا [illegible] . لقد كان السؤال صدمة مفاجئة دفعت الشاعر والانسان الجاهلي لمراجعة كل الحسابات والخطط الحياتية لايقافها او لتعديلها نتيجة للمعطيات الفكرية الجديدة .

الدمنة / توحي بالعلاقة القائمة بين / الانسان والمكان / ولكن اي انسان واي مكان ؟ ان الاوصاف التي يطلقها الشاعر هنا تشير الى انه من خلال الدمنة يريد ان يبسط امامنا قضية انسانية كبرى . فالدمنة ــ الاطلال بشكل عام ــ صورة للتهدم الانساني في مجتمعه ،

والتهدم معنى عام قد يكون متسببا عن الموت الطبيعي وقد يكون متسببا عن الفعل الانساني ـ التحارب ، أو عن غضب الطبيعة ـ غضب الزمان والمكان ، ولكن ما من شك ان الشاعر هنا يتناول التهدم بنفسية متألمة وقد دفعته هذه النفسية الى ان يتوقف في ساحة التهدم يتملاه جيدا . والتملي هذا يقوده الى تلمس مابقي من آثار تنبيء بصورة ما لهذا التهدم.

من هنا كان التفاته الى المكان ـ / حومانة الدراج ، والمتثلم / فالمكان ظرف التهدم وشاهده سابقا ولاحقا ، انه الذي يحتفظ بالاسرار البعيدة عن موقع العين البشرية التي فدتستعين بعين الخيال لتسعفها في اكتشاف تلك الاسرار . لكنها مهما باعدت وقاربت فان السر يبقى سرا ويبقى المكان الحافظ الامين له . حومانة الدراج والمتثلم اذن قاما في خاطر الانسان شاخصين مهيبين لانهما يعلمان مالا يستطيع له علما ، ثم لايتكلمان / لم تكلم / مهابة او استخفافا .

ان الموقف هنا موقف الضعيف المتطامن امام هيبة الاقوى الصامت وهو موقف تناقضي لانه يشعر بصغار من الانسان على علمه وعقله امام هيبة المكان على جهله وعدم قدرته . ومهما يكن فانه يظل موقفا يعكس ذات الشاعر الحزينة تجاه مايجري في مجتمعه من اساليب تهدمية يقوم بها الانسان ضد نفسه ، فالفئتان المتحاربتان / عبس وذبيان / تشهران السلاح من اجل ان تصلا الى هذه النقطة الحرجة / التهدم الانساني / ، وهي نقطة مؤلمة لانسان كالشاعر يقف فعليا خارج دائرة الصراع ولكنه واقعيا يتلقى شروره . فقد تدفعه حقا الى ان يحتقر انسانية الانسان ويعلي عليها قدر الجماد العاجز عن ان يضر احدا .

لقد اوصل تملي الشاعر للتهدم الانساني في مظاهر العدم المكانية الى هذا الحزن الذي وضح جليا لا من خلال المعاني التفسيرية المطروحة بالكلمات المكتوبة فحسب ولكن من خلال الحركة الزمنية التي تسير فيها النفس مع قراءة هذه الكلمات المنظومة ايضا . فهي حركة تتارجح بين الاندفاع مع المقاطع السريعة المتمثلة بحروف الاطلاق (او في ـ حوما ـ درا)، والتوقف الفجائي الحادث من تصدي السكون والشدات الكثيرة في الكلمات المستخدمة (امن ، ام ، دم ، لم ، كلم الدرّا ، تلثم) . وهذه حركة خفية تشعر بالصدمات التي تتعرض لها الذات ازاء رد المجتمع لخططها البناءة الطموحة فغدا معها المثال النابه يصفع من الواقع الجاهل . كل هذا يؤدي حتما الى احباط الذات ودفعها الى الانتكاس بدلا من الاستمرار ولكن النفس المنتكسة ـ كما صورها زهير في شريحة الاطلال ـ ليست بالضعيفة لتقهر فتسكت ، أو تسجن فتهدا وتطلق التمرد ، بل هي نفس تحاول لانها لم تضع في

عرفها مبدا الاستسلام بعد . ان الدفع الى الخلف يجعلها تقف وقفة حساب مع المجتمع الذي يهدمُ ذاته بيده دون وعي ، والزمن كفيل هنا باسعافها لانها وهي تتراجع ، تعبر الزمن الى الوراء لتسير عبر ماضيه حتى تصل الى حاضره فترسم للمجتمع من جديد آتيه ومستقبله ولكن على اساس التزاوج بين / الارض والسلام / منعا لتكرار المأساة .

ام اوفــى ؟

من هي ؟ وماهي صفاتها ووظائفها كما ابرزتها قصيدة زهير ؟

لايهمنا ان كانت ام اوفى في خيال الشاعر فتاة حقيقية ام خيالية ولكن الذي يهمنا ان ام اوفى في قصيدته تؤلف معنى كبيرا ، انها اساس الحياة التي كانت ، فالمـرأة في العصر الجاهلي كما هي في كل عصر ، ام لقوم والمرأة حبيبة والمرأة صاحبة الاثر الباقي في البيت. انها صانعة الحياة وقطبها . انها بالنسبة الى الشاعر الحياة الغابرة التي عرفها كغيره من ابناء عصره لانها وهي على الارض قد ملأتها حركة ونشاطا حتى فرضت نفسها على ضمير الناس فغدوا يذكرونها في كل مجلس وعبر كل زمن .

انها التاريخ الشهير الذي تتشوق النفس خارج حدوده الى معرفة مكانه ، وما ان تجده حتى تتوقف عنده .

هناك علاقة بين ام اوفى / والقوة الانسانية في معلقة زهير ، فام اوفى مثال لامة عزيزة كانت تعيش فوق المكان بحيوية الانسان الطامح ، جاهدت وقاومت الفناء مرات عديدة ولكنها وقعت فيما يقع فيه مجتمع زهير الآن ، وقعت في حرب دمرت فيها نفسها وربما دمرت غيرها ولم يعد باقيا منها سوى دمنة بالية تدل على انها كانت موجودة .

(ام اوفى) في خيال الشاعر وفي خيالنا نحن الذين نتلقى قصة ماساوية من الماضي ولكنها قصة تتكرر في الحاضر ، واذا لم يستفد الحاضر من تجارب ام اوفى القصة فان الحاضر سيصبح مثلها ماساة ماضية ترددها الايام اللاحقة ويدفعنا الى هذا الاستنتاج علاقات ابرزتها ابيات الاطلال .

اولاها العلاقة بين حياة أم اوفى / ومماتها في احساس الشاعر وقد تمثل ذلك فـي دهشة الشاعر للصوت الذي اصبح ميتا « لم تكلم » في البيت الاول : لقد دفعه هـذا الحدث الى الوقوف عند حدود الموت والحياة ، كانت (ام اوفى) قوة تمـلأ الارض والسماء بصوتها المدوي حتى دخل هذا الصوت عقل الزمان فتحدث عنه ، كيف فهـذا

الصوت أن تتعدم ذبذباته ولم يعد يتكلم . انها لحظة مفجعة توقف الانسان وبخاصة الانسان البدائي عند حدود التناقض الدنيوي الرهيب : ان الذي كانت تسكت كل الاصوات حين سماعها صوته بالامس قد تغيرت حاله الآن ففدت كل الاصوات تجلجل ما عدا صوته . ما ارهب هذا واقساه عندما يقف في رحابه العقل مفكرا ! ان قسوته لتبعث تناقض الانسان مع ذاته حتى ليبدو مشوش الداخل والخارج ، كل نوازعه بما فيها من تباين تثور وتتدافع . والنوازع مختلفة الاستجابة لمثل هذه الرهبة فبعضها ضعيف يستسلم ولا يماري امرا وبعضها الآخر عنيد لايقبل الامر بهذه السهولة ان فيه حاجة الى ان يعرف ويعي ، ومن هنا يحدث الشك ومن هنا يحدث اليقين . فزهير يشك هنا لكونه يحمل معرفة سابقة عن قدرة القوة المقهورة ولكن تظل في المسالة امور بينة تدعوه الى ان يصدق مايبدو لحواسه حقيقة : انه نفس الذي يعرفه مكانا لام اوفى ـ حومانة الدراج والمتثلم فلم لايصدق ويتاكد من مكان الموت الآن هو عين مكان الحياة التي كانت بالامس مجلجلة تدفع قوتها قوى الارض التي عرفتها .

وثانيتها : العلاقة بين الزمن (عشرين حجة) وخبرة الشاعر للمكان (البيت الرابع) لايهمنا أن يتطابق تفسيرنا مع التحديد الدقيق للعشرين حجة الملفوظة في البيت ولكن الذي يهمنا انها دلالة على زمان ماض بعيد . ثم لا يهمنا ان تكون تجربة الوقوف بالدار تجربة شخصية فعلية مر بها الشاعر ولكن الذي يجب ان نضعه في ادراكنا انها تجربة انسانية لإنسان اطلع على حالين متناقضين العدم الحاضر / والحياة الغابرة .

فالحجج العشرون تقويم مادي في حساب التاريخ لكنها في حساب الشعر والفن عالم من المتغيرات الانسانية : ما الموقف الذي كان وما الموقف الذي اصبح ، انه التناقض الثنائي الابدي بين الثبات والتحول : فالقوة التي كانت ، كانت قوة ازلية في نظر اصحابها وهذا ماجعلهم يبغون ويفسقون ، لكنها في حساب الزمن لحظة من التجلي تعقبها لحظات من التارجح والتوقف والزوال ، هكذا يكون الزمان عندما ينظر اليه الانسان بوعيه العاقل وهي النظرة التي طمحت الابيات ان توجه اليها انظار المتحاربين في مجتمع زهير.

فعظمتها في انها تحيي تجربة الزمن في عقل الانسان وخاطره : الزمن الماضي وهو زاه بعمران المكان والزمان الآني بظلامه الذي يسد على الانسان طريق المعرفة حتى الانسان الذي خبرها زمانا (فلايا عرفت الدار بعد توهم) ـ البيت الرابع . فالفرق بين حصيلة الزمنين في التجربة الانسانية رؤية الخيال الراسم من الابعاد الذهنية حدودا للوهم الجميل / ورؤية الواقع المجسد لابعاد الحياة السلبية التي تحبط جهد الانسان

ون منافذ الخير عنده في لحظة رهبة وغفلة . هذا الفارق التناقضي بين الحصيلتين يوهم العقل البشري بان لوحة كاذبة ترتسم فوق المكان ، قد يصدق الانسان هذا الوهـــم فيعاود النظر والتحديق : ربما وقف في مكان غير الذي عرفه ، ربما ضل السبيل نتيجة لسبب مادي خاص ، ولكن صوت الحقيقة لايغيب عن عين العقل رغم كل محـــاولات التمرد النفسي عليه . الكلمة (لايا) تصور باخلاص عنصر المجاهدة والصراع الداخلي الحاد الذي ينتاب الانسان عادة في مثل هـذه المواقف ، انه بحاجـة الى وقت حتى يستطيع صوت الواقع ان يفرض نفسه على الاصوات الاخرى التي تريده ان يخرس الى الابد . بينما كلمة (عرفت) تمثل عنصر الرضا بالمعرفة ولو انها كانت معرفة لاتسر . والعلاقة بين المعرفة / والتوهم تمثل عملية التفكير المستمرة بامكانية حدوث ما لا يصدق والانسان يستعين عادة في حل هذا اللغز بالمعرفة العقلية والخبرة الذاتية لما يمكن في عرف الانسان والحياة وما لايمكن . فالسؤال الذي طرحه زهير منذ البدء ووقف منه بصفته انسانا ، في صراع حـاد مع دوافعه وانفعالاته هو : هـل يمكن لهذا ان يكون ؟ وكان الجواب اليقيني المنتظر واحدا من اثنين : اما (لا) واما (نعم) سكنت جوارحـــه واعترف بهدوء انه علم الحقيقة المكنة في حياة الانسان وانه المذعن لهذه المعرفـــة (عرفت) على شدة ايلامها .

واذا كنا سابقا عقدنا مقارنة بين حركة الصوت العابر وسط الكلمات المنظومة وحالـــة الانسان المتالم بغضب ودهشة فاننا نجد ـ اذا واصلنا المقارنة ـ ان حركة الصـوت العابر وسط الالفاظ المنظومة هنا (فلايا عرفت الدار بعد توهم) تشعرنا بحالة الانسان الملمن بالم للحقيقة ، لان هذه الحركة تنساب بهدوء شبيه بهدوء الساكن المتعب .

وهذا طبيعي اذا ما عرفنا ان حركة النفس تمثلت في معطمين مختلفـين ، ابتدءا في البيت الاول وانتهيا في الرابع . ولم يتمثل الاختلاف بين حركة النفس هنا وهناك فـي النغمة الصوتية فحسب ولكن في الاساليب ايضا ، فالاستفهام الانكاري الذي ابتدات به القصيدة حركة من حركات النفس الداخلية الرافضة للواقع ـ كما قلنا ـ امـــا اسلوب الخبر الذي انتهى به البيت الرابع فحركة من حركات النفس المتالفة التي تعترف الان بان ما كان وهما اصبح حقيقة ، وبانها عاجزة عن رد امر انتهى حدوثه . اذا كان لها ان تفكر في شيء فلتفكر بالطريقة التي تستطيع بها ان تدرا خطر الماضي عن الحاضر الذي تعيشه ويعيشه معها كل المجتمع خاصة وانه يسير في خطا قد يتسبب في الحاقه بمجتمع (ام اوفى) الدمر .

أن عليه ان يفكر بكيفية تثبيت العلاقة بين الارض / والسلام من جديد ، وكان هذا مايشغله حقا كما سنرى .

وثالثتهما : العلاقة بين « ام اوفى / وديارها ـ البيتان الاول والثاني ـ التي بسطت عليها نفوذها .

ليس من الضروري ان نتوقف عند التحديد الذي يفسر (الرقمتين) مثلا بانهما المسافة الواقعة بين (رقمة) المدينة و (رقمة) البصرة ، فوظيفة الشعر الايحاء لا التحديد ، فالذي كان يهم الشاعر في ذكره ديار ام اوفى القوة ، هو قضايا فردية واجتماعية وانسانية مرتبطة بشكل اساسي بسعة المكان الذي كانت تسيطر عليه ، فام اوفى لم تكن القوة الكلامية التي اخرست فحسب ولكنها القوة الحربية التي اذلت بالامس امما واكتسحت بلادا مترامية الانحاء ثم تلاشت فتلاشت معها ممالكها ولم يبق منها سوى علامات طفيفة كالوشم في ظاهر اليد . ان تملي صعة ملك أم اوفى هذه يثير في اذهاننا شريعة الناس في ذلك الزمان التائه ، لقد كانت شريعة القوة من ناحية والذل من ناحية اخرى . فالقوة وحدها هي التي تتحكم بمصائر العباد ، فهي التي ترفع اناسا وتذل اناسا ، ومن رفعته قوته بطش وظلم ليحقق لنفسه احلامها في المجد والسلطان ، ولقد صور زهير هذه الشريعة ساخرا منها ـ كما اعتقد ـ في البيت الرابع والخمسين (ومن لايظلم الناس يظلم) .

قد يستوقفنا سؤال مهم . ماذا يعني اختيار الشاعر لصورة (الوشم في نواشر معصم) ليجعلها معادلة للاثار الباقية من الديار ؟ لماذا الوشم ؟ ولماذا النواشر ؟ ولماذا المعصم ؟

لقد تكررت مثل هذه الصورة في وصف الاطلال عند غيره من شعراء العصر الجاهلي وبخاصة شعراء المعلقات(١٩) وهذا يدفعنا الى النظر اليها على اساس رمزي فالصورة المكرورة ، كما تشير دراسات الصورة ـ هي صورة رمزية(٢٠) .

والنظرة الحضارية الجديدة ـ على اية حال ـ لاتكتفي بالتوقف عند حدود الشكل في الصورة لتقول : ان ما بقي من هذه الديار يشبه مراجع الوشم ، وهي لا تقنع باقل من أن تعاد الصورة الى توافق داخلي يرتبط بالنبض الانساني الذي يتحرك فوق طرفين كما تجري العربة فوق جسر قائم على حائطين ، فالخلل في احد الحائطين يلحق الضرر بوظيفة الثاني مع انه بعيد عنه وهكذا .

ما الدافع الذي الهم الانسان البدائي الى ان يتعلب برضـــا حتى يثبت الوشـــم فوق جسده .

من الصعب ان نصل الى تعليل علمي منطقي مقنع حول الدافع الحقيقي لاول انسان استعمل الوشم حتى مع اطلاعنا على تفسيرات علماء الانثربولوجيا لذلك ، لكننا قـــد نتفق مع الذي راى منهم ان للمسالة علاقة باعتقاد الانسان وموقفه من الحياة فقد يعتقد القوة في نفسه او يتمناها على الاقل فيرسم ما يوحي بذلك من حيوان او طير ، وقـــد يعتقد اعتقادا دينيا ما فيرسم مايرمز اليه ، وقد تظن المراة ان وشما على هيئة مـــا يجملها فترسمه على وجهها او مناطق من جسدها ، ومن هنا تاتي استهانة الانســان بتعذيب الجسد آنيا من اجل تخليد ما يرضي عقله ويملأ وجدانه ، بل ربما كان في ذلك فلسفة خاصة هي اختلاط الدم بالمادة الجديدة المضافة الى الجسد ليكون هذا اقدر على اشباع رغبة الذات الواعية التي تطلب عادة التصاقا بالحس والفعل الصادر عما تؤمن به .

قد يكون هذا هو السبب الخفي من وراء ذكر زهير للنواشر ـ وهي عصب الذراع ـ هنا ، فهي التي تنقل الدم باستمرار ، وهي التي تضمن ملامسة هذا الدم لهذا الوشـــم الرمزي الذي اصبح جزءا من الجسد الادمي ، فالمعتقد قد رسخ واصبح الدم البشري يغذيه ويرفده بالحياة والبقاء ، واذا كان الوعي او اللاوعي عند الانسان البدائي قـد مثل هذه العملية المعقدة بوشم بسيط المظهر يضعه الفرد الاجتماعي فوق ذراعه ليقـول بعفوية تامة : ان حياتي مرهونة بمبدئي وهي فدى له ابدا فان انسان اليوم يحقـــق هذا بالقول والفعل . ان قول الشاعر عبد الرحيم محمود الخالد :

ساحمـــل روحي على راحـــتي والقـي بهـا في مهـاوي الـردى
فامـــا حيـاة تسـر الصـديـــق وامـا ممـات يغيـظ العـــدى

شكل آخر من اشكال الرمز الذي اقترن بالوشم قديما : الدم ابدا يخدم المبدا لان الدم ظاهر مادي يفنى والمبدا باطن روحي يخلد .

وقد نسال : مافائدة (المعصم) في صورة زهير ؟ اذا اردنا متابعة الشرح الســابـــق بمراعاة التداخل النفسي والفكري والاجتماعي زعمنا ان المعصم ربما كان يرمز الى عمق مماثل للاعماق التي حققتها الكلمتان السابقتان عليه : فالمعصم بالنسبة الى الانسان

مكان بارز مرئي من جسده ، وهو موضع القوة واداتها المستخدمة في المصاولة والمحاربة ومن هذه الوظائف تاتي الرمزية المرتبطة به في الصورة .

فان من يعتنق مبدءا ويكون مستعدا لسفح دمه في سبيله لرجل اراد لهذا المبدأ ان يخرج من دائرة الظلام الى دوائر النور حتى يغدو بارزا مشاهدا . ان الانسان بعبثه المعروف يحقق معنى وجوده الانساني بين بني جنسه ، فهو مجال جدله وجداله وفخره واعتزازه ، وقد يتبادر الى خواطرنا هنا - مثلا - العبرة من زراعة المشاعل فوق الجبال المحيطة بمكان القبيلة - وهي عادة عربية قديمة - ليهتدي بها التائهون والجياع ، اليس في ذلك اشعار بمواطن الكرم ؟

ثم ماحصيلة ذلك العمل الفخور ؟ اليست حصيلته ذكر طيب يبقى على الايام ؟

لقد كان المعصم يحقق هذا ويرمز اليه في صورة الوشم السابقة لانه اداة قوته وبروزه .

والاداة يجب ان تتوافق مع المبدأ الذي تحمل حتى تكون قادرة على تجسيده بشكل موفق ، ولقد امتد التوافق الموضوعي في صورة الوشم السابقة واداتها الى ان يوجد ذاته في توافق النغمات الداخلية لهذين العنصرين في دخيلة الشاعر . فهناك تاخ ايقاعي يصدر ترديدا وتجاوبا نغميا بين جزئيات العناصر المشتركة (مراجع / ١ وشم / ٢ في / - نواشر / ١ معصم / ٢) . فالمرجع / ١ تتماثل ايقاعيا مع النواشر / ١ وكذلك يتماثل وشم / ٢ مع معصم / ٢ . وهذا التوزيع الايقاعي له مبرر خفي .

فالمراجع تشير الى تعدد الترجيع في الغرز التي يبتدىء بها الوشم على الجسد وكذلك النواشر فهي تعدد للناشرة او العصب الصغير المنتشر في اليد . واذا كان الوشم يعني توحيد التعدد في المكان الصوري العدمي فان المعصم ايضا توحيد للنواشر والاعصاب في المكان الانساني الحياتي ، وهكذا تغدو مظاهر الحياة ناقلة متوافقة مع مظاهر الموت التي تنبىء بها او اريد لها ان تنبىء بها .

والان ما القيمة التي اعطتها الصورة للمعاني القائمة في البيت وفي كل مقطع « الاطلال » ؟ كان الشاعر اراد الايحاء بانه كانت لام اوفى (القوة الارضية) بلاد واسعة جدا بسطت نفوذها عليها بالقوة التي امتلكتها (هذا هو الظاهر) لكنها تهدمت ولم يعد لها من وجود سوى المعالم التي تشبه وشما في نواشر معصم (هذه هي الروح) . ان مظاهر الملك والسطوة وهي مظاهر مادية قد زالت ولم يعد لتلك القوة الجبارة الا ذكر يرفعها

او يتزل من قدرها . لقد كانت حركتها وحيوتها التي تدفقت في شرايين الحياة تدفق الدم في شرايين الانسان ، لكن الحركة والحيوية قد توقفت الآن كما يتوقف الدم في شرايين الاموات فماذا بقي بعد ذلك ؟ لقد بقي الذكر لها كما يبقى مبدأ الانسان للانسان الميت ، وهو مبدأ يعلي من شأن صاحبه عادة أو يحط من قدره . فالموقف كله موقف عظة وهو يلح على الانسان الرائد في المجتمع ـ والشعراء يقومون بهذا الدور دائما ـ ان يتملاه جيدا وأن يتعظ به وأن ينقل اتعاظه ورؤاه لغيره بطريقة تجعلهم يدركون حقيقة دورهم في الحياة . واعتقد ان دور زهير هنا لا يعدو ان يكون تحقيقا لهذا كله .

ورابعتها : العلاقة بين موت ام اوفى / وحياة الحيوان فوق ارضها .

جعل الشاعر في البيت الرابع علاقة جدلية بين حضور الحيوان وغياب أم اوفى (القوة الانسانية) ، فلم يكن ممكنا ان يعيش الحيوان في أرض أم أوفى حين كانت قوة ترعب الانسان فضلا عن الحيوان ، لكن لما زالت القوة المخيفة زالت معها مظاهر الخوف وقد دفع هذا الحيوان بل الضعيف من الحيوان أن يقيم حياته في موطن القوة الزائلة . لم يات اختيار الشاعر للعين والآرام هنا ليقول فقط : ان البلاد اصبحت خالية الا من الحيوان يسكنها ولكنه اختيار يوحي بمعان ابعد من ذلك بكثير . فالعين والآرام ليست أي حيوان ولكنها نوع يطلبه الانسان القديم للصيد ، فحضور حياته مع حياة ذلك الانسان حدث لم تشهده تلك الارض . كاني به أراد ان يقول : كانت هذه الارض محرمة على هذا النوع من الحيوان لانها كانت ماهولة بالقوة الانسانية لكن بانعدام حياة القوة انعدم الخوف وحل محله الامان مما أغرى طريد الامس ان يصبح أنيس المكان . ومن هنا جاءت الاوصاف والهيئات التي كانت عليها هذه الحيوانات لترفد هذا المعنى وتعمقه فالعين والآرام اللائي (يمشين خلفة) واطلاؤها اللائي (ينهضن من كل مجثم) مظاهر ثابتة للشعور الداخلي بالامان ، وهو شعور لم يات وليد اللحظة الحاضرة.وانما جاء بعد ممارسة العيش الآمن في هذا المكان زمنا طويلا حتى ترسخ وأصبح طبيعيا في النفس .

ان القوة التي كانت ترهب أقوياء الناس والحيوان بالامس انعدمت حتى أصبحت ضعاف الحيوان تسرح في مكانها باطمئنان . اليس الموقف موقف عبرة لكل من يغتر بقوته على الارض ؟

اليس موقفا مؤثرا الى درجة أن يبعث في كل صاحب قوة أن يراجع حسابه وعلاقاته وان يوطد هذه العلاقات في الارض على اساس المحبة لا الرهبة . فالمحبة هي التي تزرع في

الارض ذكرا حسنا اما القوة الضالة فلا تخلف سوى الشر والسوء والمتاهات لبني البشر جميعا .

ثم اليس المعنى موجها من الداخل لتسويد روح السلام في الارض بين الافراد والجماعات؟ وخامستها : العلاقة بين الربع / والسلام .

وقف الشاعر امام مكان القوة الانسانية واهدى ربعه سلاما من اعماق اعماقه ـ البيت السادس ـ .

واول مايستوقفنا في هذا ان تمني السلام لربع الدار وليس الى الدار (فلما عرفت الدار قلت لربعها الا انعم صباحا ايها الربع واسلم) وهذا يدلنا على ان نظرة الشاعر شمولية فالربع يضم الدار وكل ما كان لها من ارض ، واذا اهدى الربع سلامة فانه يتمنى ان يعم هذا السلام الدار وكل الارض التي امتدت قوتها فوقها . واعتقد ان الذي ساهم في بلورة هذه النظرة الوضع الذي كان عليه مجتمعه الغارق في ان الذي اوصل بام اوفى الى ولهذا لم نستبعد سابقا ان يكون الشاعر قد فكر فعلا في ان الذي اوصل بام اوفى الى هذا التهدم السريع هو الحرب الذاتية التي اعلنتها ام اوفى على نفسها فانقسم ابناؤها الى خصمين متحاربين كما ينقسم ابناء قبيلته ولهذا فليس هناك ما يمنع ان يكون قد راى ام اوفى في قبيلته . بل لماذا لا تكون ام اوفى هي القبيلة الام للفئتين المتحاربتين في عصره . كانت ام اوفى قوية حين كانت متحدة متآلفة لكنها الآن تتهدم بعد ان اختلف ابناؤها واصبح كل منهم يشكل جماعة تحارب اختها . ثم اندمجت ام اوفى الخيال في ام اوفى الواقع وولدا في عقله معرفة واعية للحقيقة .

لقد عرف الحقيقة بجلاء الآن وما عليه الا ان ينسحب من الخيال الى الواقع ومن الماضي الى الحاضر .

والتفكير في الحاضر يجعلنا نكشف العلاقة بين النعيم / والصباح في البيت السابق (الا انعم صباحا ايها الربع واسلم) وعندما يتلقى الانسان اشعارا بالنعيم يفكر في نقيضه ، الشقاء وكذلك حين يسمع ما يشعر بولادة يوم جديد متمثل في الصباح يفكر بالليل الذي كان . فاذا كان الشاعر قد استاء من شقاء الناس بصراع القوى التي لم تخلف الا هلاكا لكل شيء ، فانه يفكر الآن بالنعيم الذي يجب ان يخلفه . واذا كان العالم من حوله عاش ذلك الشقاء في ليل الزمان فان الليل قد انتهى او كاد مع بداية عهد جديد بصبيح جديد ينفي كل ظلام اتى مع الليل الذي غدا ماضيا . لقد بدأ الزمان

ـ في عقلية الشاعر ـ بمعرفة واضحة تقتضي تجنب أخطاء التائهين ، فالدنيا المظلمة ـ الماضي المتهدم ـ قد اندثرت الى الابد وجاء صباح جديد ورجال جدد فيجب ان يخلق مجتمع جديد يتناقض مع الذي كان .

ومن هنا ـ كما اعتقد ـ اوجد حياة في النؤى والاثافي بعد ان نسب الاثافي الى نفسه في البيت الخامس :

(اثافي سفعا ونؤيا ... لم يتثلم)

انني اعتقد ان مثل هذا الاستثناء من التدمير له مبرر معقول اذا ما قرن بالحاضر الذي يحتل المكان الاول من تفكير الشاعر . لم يصل مجتمعه بعد الى التدمير الكامل فلا تزال فيه بقية من حياة قادرة على ان تمتد اذا ما احسنت رعايتها . ان الشاعر لم ييأس من انقاذ مجتمعه وانما يحدوه الامل في اعادة الحياة اليه اذا ما وقفت ايجابياته بحكمه.

كأني به وقف ازاء الزمان والمكان موقف الجهل والمعرفة : فالجهل هو الذي جعل للزمان حكما على البشر شهدته الارض وسجلته في صفحات تاريخها ماضيا وذكرى للاعتبار ، لكن المعرفة تريد ان تغير وجه الواقع ليتمرد على الزمان بصفته القديمة ويأتي بزمان جديد له صفة الاشراق والنور (صباحا) ثم ليتصالح مع المكان . فاذا كانت حضارة ام اوفى قد تهدمت لان الجهل لم يقم فيها من يقوّم اعوجاجها فان حضارة قوم زهير لم تنته بعد رغم الجهالة المستحكمة فيها . ان معرفة الحقيقة قادرة على ان تلعب دورا مهما في انقاذها مما اصاب غيرها . لقد تعلم الشاعر الحقيقة من المكان الذي وقف فيه يسائله فاجابه بصمت رهيب بليغ ، ولهذا لم يعد المكان في نظره مكانا ميتا ولكنه اصبح مكانا واعيا لكل نبض فوقه . انه كالأب الذي يستقبل الابناء ويودعهم بطرائق مختلفة ، فلذلك هو مهيب ورهيب في وقت واحد ، لقد تقاتل ابناؤه فوق ظهره فقتل احدهما الآخر ثم قتل الموت القاتل وهو يرى ولا يستطيع ايقاف ذلك . ما اعظم صبره ؟ واقوى جلده وعزيمته ؟ لهذا استحق امنية « السلام »

فالشعور الانساني هو الذي تحول معه الحجر نبضا والتراب فما والمكان كله انسانا وقورا وهو نفسه الذي فرض على زهير هذا الموقف الجمالي الذي خاطب فيه المكان برقة وحسرة ومواساة .

اعتقد أننا اذا ما وعينا جيدا حل اللحظة الطللية عند زهير كما أثبت هذا الحل في الصفحات السابقة فاننا قادرون على تصور حلول لما تبقى من قضايا في المعلقة تتعلق معه في الروح والاتجاه .

انتقل الشاعر من اللحظة الطللية الى حركة الظعائن ، وأول ما نلاحظه في مشهد الظعائن انها تتحرك في المستقبل (تبصر ، ترى) ولكن جذور هذه الحركة تبدأ من الماضي (تحملن) وفي هذا ايحاء بما قلناه آنفا ، فالماضي هو الذي دفع الشاعر للالتفات الى المستقبل الذي يريده أن يكون .

كأني به وقف بين زمنين يقع الماضي منهما في جانب ويقع المستقبل في جانب آخر ، واذا كان قد ارتحل بخياله عبر الماضي فتجول فيه حتى وصل معه الى الحاضر فانه يتحرك بعد ذلك عبر المجهول الآتي وسلاحه في ذلك ما حصله من خبرة الماضي والحاضر معا ، وعلى هذا فهو يتخطى عتبات الموت التي كان يقف فوقها الى رؤية الحياة الآملة القادمة . ومن هنا فان حركة الظعائن هي حركة النفس التي توجه الزمن نحو المثال أو تستنزل المثال ليلتئم بالزمن المتحرك في نقطة تحددها رغبة الشاعر الجامحة .

وحتى نتوصل الى سمة هذا المجتمع الجديد الذي اصبح في خياله يتماهل موضوعيا بالظعائن علينا أن ندرك المعاني الخلفية لكلمات البيت الاول من الابيات التي وصف فيها هذه الظعائن وان نلتفت خلال ذلك الى العلاقات التي تحكمها معا .

(الظعائن ، علياء ، خليلي ، تبصر ، جرثم ، تحملن)

ان لكل كلمة من كلمات البيت مهمة في الدلالة على السمات المميزة للمجتمع المستقبلي المثالي الجديد . فمن صفات هذا المجتمع الجمال والصفاء وهي صفات تحملها كلمة (الظعائن) لانها توحي بالمرأة المشتهاة أو المرأة المأمولة ، والمرأة تكون كذلك حين تحوي صفات الجمال الشكلي والصفاء النفسي ، فهذه سمات ترتاح لها كل نفس .

والمجتمع الجديد حركة نحو السمو (العلياء) وليس من شانه التدني او الانحطاط شان الواقع الذي يشهده الشاعر .

وهو مجتمع التعاون والتآلف والمشاركة الروحية في تلقي الحياة الباسمة أو الحياة العابسة ، وهذا ما توحي به كلمة (خليلي) ، فهي كلمة ابعد ارتباطا من كلمة (الصديق)

أو (الصاحب) مثلا وهي توحي هنا بمعان جذرية ، فالذي افسد الماضي ويفسد الحاضر هم الافراد بعداواتهم الجاهلية لذا لا بد ان تتغير سمة العلاقة بين الافراد في المجتمع المتخيل وذلك بان ترتفع نفوسهم ارتفاع المجتمع ليواصل هذا المجتمع بهم مسيرته (العلوية) .

ولما كان هذا المجتمع غريبا لانه فريد وجديد فان فهمه لا يكون بسيطا ، بل ربما لا تستطيع الحواس أن تصل الى وعيه وادراكه . انه بحاجة الى (تبصّر) بالبصر والبصيرة . انني اعتقد أن هذا هو الذي فرض كلمة (تبصر) بدلا من كلمة (انظر) مثلا لان الاولى تتطلب عمقا وجهدا في الرؤية الحسية والرؤية الذهنية ، ولهذا مساس باستعداد الانسان الفطري لادراك أو عدم ادراك الاشياء ان الانسان عادة يدرك الاشياء المألوفة بسهولة ، لكن الاشياء الجديدة وخاصة الغريبة بجدتها لا تدرك منه بسهولة مماثلة ، انها بحاجة الى بذل جهد كاف لتتحصل في الوجدان واقعا شاخصا .

انه مجتمع انبثق من السلام المبدع المنتج ، وهذا ما تشعرنا به كلمة (جرثم) التي هي اسم ماء لبني أسد كما في الشرح ، ومن الماء يخلق كل شيء حي فالماء يعني الحياة الصافية صفاء السلام .

وكون هذا المجتمع مخلوقا من الماء يعني انه لم يخلق من العدم أو من غير الاشياء التي كونت الحياة الحاضرة . ان الذي أوجدته هي الاشياء نفسها التي أوجدت الحاضر والماضي ولكن الصفة التي اكتسبتها صفة خاصة ترتفع فوق صفاتهما ، انها صفة علوية كما قال : (علياء ، فوق) .

ثم ان المجتمع الجديد مجتمع ناشط فاعل فانسانه يجاهد من أجل المحافظة على الصفاء الروحي والسلام النفسي لافراده ، ومن هنا جاءت كلمة (تحملن) مشعرة بالجهد الذي يبذل من اجل صناعة هذا المجتمع المأمول ومن أجل تسليمه من مخاطر الحياة التي تنتظره في واقعه الجديد .

قيمة البيت الاول من مقطع (الظعائن) انه حدد لنا العناصر الاساسية المكونة للمجتمع الذي رأى انه المجتمع البديل لمجتمعه القائم وقد برزت هذه العناصر في بقية ابيات المقطع ، فسمة السمو برزت في (علون) في البيت الثامن و (يعلون) في الثالث عشر وهاتان كلمتان اضافتا بعدا عمليا جديدا لمواصلة التسامي والنفاذ عبر نافذة التجلي نحو الافق المضيء للحياة .

وصفة الجمال استحضرت في البيت التاسع فالظعائن (ملهى للطيف) و (منظر أنيق لعين الناظر المتوسم) ولكن هذه الاوصاف منحت المجتمع عمقا لفهم الجمال المنشود ، فالجمال القائم هنا ليس جمال الشكل فحسب ولكنه جمال المعنى المتحصل بالفعل والممارسة المخلصة . ولهذا قصر اللهو على (اللطيف) والتمتع على (الناظر المتوسم) فالمجتمع الجديد ليس مجتمع الخمول والتسري والتفنج ولكنه مجتمع العمل والصدق فيه . هناك فرق تجريبي بين الجمال الشكلي الذي تشكل خارج الذات والجمال الذي اكتشفته الذات وشاركت في صنعه ، فجمال المجتمع المطروح هو جمال يتحصل للفرد العامل بعد ان يعاني نسج خيط او اكثر من خيوطه الضاربة في اعماق اعماقه . وقد اجتمعت اكثر من صفة في الصورة القائمة في البيت الثامن حيث وصف الاغطية التي جلل فيها المتاع :

علون بانماط عتاق وكلة · وراد حواشيها مشاكهة الدم

فعنصر الاصالة والتجاوز اهم العناصر التي تبدو في الصورة . ان المجتمع الجديد ـ كما يتخيله الشاعر ليس مجتمعا مقطوع الاوصال وانما هو راسخ الجذور في القديم ، فالانماط الزاهية التي يلبسها الآن هي انماط تعود الى القديم الذي كان والكلة الجميلة الحواشي تقرن في لونها بلون الدم الذي يسيل من المتحاربين في الحاضر . ان المجتمع الذي توحي به الظعائن لهو مجتمع يرتبط بالماضي والحاضر ولكنه يتجاوزهما بالارتفاع فوقهما ، انه يعيد البهاء الى الجميل القديم ويلبسه ، فليس كل ما في الماضي قبيحا ولكننا قد نجد في الماضي جمالا يمكن لنا ان نستغله في الجمال الذي نريد صنعه .

ثم ان الصورة توحي بتناقض عجيب يبعث في الفكر نشاطا للتحول في ماهية حياة الانسان فوق الارض فلون الدم ينذر بالموت وهو ـ مع ذلك ـ اللون الذي يتجمل به الانسان وبخاصة المراة مظهر اللذة الآدمية التي يريدها الانسان دائما زينة دنياه . فاي حياة هذه التي يعيشها الانسان وسط تناقضات غريبة ؟ انه شعور الذي يدرك حقائق الكون الرهيبة وسط امة غافلة عنها وتصدر في اعمالها وعلاقاتها عن اخطاء قاتلة مميتة بشعة . انه شعور يختلط فيه الحرص والغضب والاسف والحسرة مع السخرية المرة من اللامبالاة التي يعيشها الناس التافهون المتخاصمون المتحاربون .

والصفة السائدة في مشهد الظعائن ـ حركة المجتمع الجديد هي صفة الصراع .

فالمجتمع الذي تتوفر له الصفات المرسومة آنفا هو مجتمع يحاول ويصاول ليخرج منتصرا

بل منتشيا بالنصر . وهو يبدأ صراعه مع الزمن : (بكرن بكورا واستحرن بسحره) فصوت العمل يدفع الانسان الى ان يخطط لبدايته وان يحمل املا يتوخى ان يصل اليه مع نهايته وهو يستهين بكل أشكال التباطؤ والكسل التي تشهر بها البكرة والسحرة ، فمن زمن الخمول الانساني ابتدأ نشاطه وفاعليته ، وهذا اشعار بانتزاع الانسان من لذة قائمة لانجاز هدف اسمى مرسوم في المستقبل) وفي هذا ارتفاع فوق الآني الزائل للوصول الى الآتي الباقي .

لقد قاد هذا التوافق النفسي مع الزمـان الى توافق نغمي في الكلمات المعبرة عنه ، فالمجتمع الذي تواءمت آماله مع افعاله في لحظة من الرضا غدا مجتمعا بهيجا يسير بخيلاء الراقصين على أنغام الكلمات الموقعة توقيعا يبرز مع الصوت والحركة (بكرن بكورا ، استحرن بسحرة) .

واذا قرنا ذلك كله مع كلمة (صباحا) التي انهى بها مقطع الاطلال ادركنا ان بداية نور الصباح تعني بداية تكوين الحياة الجديدة بفعلها المنتج وبهجتها المفرحة . ويدخل مجتمعه الجديد في صراع آخر مع المكان (فهن ووادي الرس كاليد في الفم) .

اي يد ؟ واي فم ؟ ان كلا منهما يبدأ بـ (ال) وهي (ال) الجنسية ، وعليه فان اليد عامة تعني كل يد وكذلك الفم يعني كل فم . واذا سرنا معه في استكمال عناصر الصورة واجهنا هول الفم المرسوم فيها فهو لا يتطابق مع اي فم في الوجود ولا بد أن يكون فما لشيء رهيب مزروع في خيال الشاعر ووجدانه . الا يمكن ان يكون فم الموت المتخيل ؟

اذا كانت البكرة والسحرة توحيان كما استنتجنا قبل قليل بالحياة الجديدة فان الوادي مكان من الامكنة الكثيرة المهياة لدفن هذه الحياة ، وقد وصل اليه المجتمع المتخيل الآن فبدا وكأنه يتعرض مع وصوله اياه الى امكانية فنائه . لكن هل استسلم هذا المجتمع لعامل الفناء الذي ينتظره ؟

ان الابيات اللاحقة تكشف عن استمرارية مسيره وتخطيه ذلك المكان ، وهذا اشعار بان قوة هذا المجتمع اقوى من ان يعيقها المكان مهما كان خطرا . ان المجتمع سائر نحو غاية مثالية وهو لا يتوقف عن تحقيقها ابدا .

ومن تفحصنا للعلاقة بين المجتمع المرسوم / وبين الزمان والمكان نقف عند حدود تناقض مثير . فالسعادة المطربة التي بانت خلال الصورة الاولى من صور حركة ذلك المجتمع (بكرن بكور ...) اصبحت قرينة للخوف والشقاء كما ابرزتهما الصورة الثانية ،

ولقد انعكس ذلك على حركة النفس في الصورتين فالحركة الصادرة من نظم الكلمات / فهن" ، الرّس" ، اليد ، الفم / حركة بطيئة متعثرة ، وهي حركة الخائف المترقب المتلفت يمنة ويسرة ، وهذه خلاف التي لمسناها في الصورة الاولى .

لقد بدأت الحركة اولا بتوافق من الداخل فتخطت بهذا التوافق عائق الزمن او الخارج ، لكن الحركة الآن حركة نحو صراع جديد وخارج جديد لذلك تغيرت سمتها واتخذت شكلا يتلاءم وحجم القلق الذي ينتاب النفس الانسانية في مثل هذه الحال .

ودخل المجتمع الجديد في صراع ثالث مع الانسان التائه فكان جهاده مجيدا .

فالعلاقة بين المحل / والمحرم في البيت الحادي عشر هي علاقة التنافر المضمرة بين طرفي التناحر في الحياة الانسانية دائما ، وعندما يصل اليهما مجتمع زهير الجديد يكون بين ان ينحاز الى هذا او ذاك ، لكنه لو فعل لأسهم في تدمير الحياة التي يريدها ان تنمو سريعا ، لذلك اتخذ له موقفا ينسجم ومبادئه التي بلورتها خبرته ماضيا وحاضرا ، لقد تجاوز ارض التهدم الانساني وراح يفتش له عن مكان آمن يزرع فيه السمو والصفاء والسلام وهذا ما اوحت به صورة مسير الظعائن هنا (جعلنا القنان عن يمين وحزنه) . وهكذا اخرج المجتمع من صراع الزمان والمكان والانسان كما بدأ ، جديدا نضرا متجاوزا ، وهي صفات ميزت هذا المجتمع وبرزت معه في كل حركة من حركاته ، فحين ظهر من (السوبان) ظهر جديدا يفترش الجدة (على كل قيني قشيب ومفأم) (بيت ١٢) وحين علون متن (السوبان) علونه و (عليهن دل الناعم المتنعم) .

■ ■ ■

وكان هذا المجتمع المثالي يخلف في كل ارض يحط بها قيما باقية وعليها علامة من علامات جهده واخلاصه (كان فتات العهن في كل منزل نزلن به حب الفنا لم يحطم) هكذا توحي الصورة في البيت السابق ولكن لكل شيء نهاية ولا بد للمجتمع من نهاية يستقر عندها ، وقد اختار له الشاعر الماء الصافي مقرا واستقرارا (البيت ١٥) . ولا نستطيع الجزم بمعنى محدد للنهاية التي يشعرنا بها زهير . أهي نهاية مكان المحارب بعد انتصاره ؟ ام نهاية الحياة التي لا بد لكل انسان ان يردها وهي الموت ؟

وعلى اية حال فاننا من خلال ادراكنا لشمولية المعنى عند زهير ، لا نفرق كثيرا بين النهايتين هنا لانهما يقودان الى نهاية واحدة سمتها الرضا والاخصاب ، فحين يصلها

الانسان يصلها وهو راض عن جهده واخلاصه ثم يكون واثقا بان هذا الجهد وذلك الاخلاص سيمتدان الى غيره من افراد مجتمعه النابهين .

وتصور الشاعر للمجتمع الجديد الذي يحلم به مبني على اساس انه مجتمع العطاء والبناء والسلام بدءا ونهاية فمن الماء (جرثم) جاء والى الماء انتهى (وردن الماء زرقا جمامه) . والماء كما قلنا ، اشعار بالحياة البانية في حال من الصفاء الانساني والسلام الروحي ، ويعزز هذا ثنائية الحاضر / المتخيم . فالحاضرة تعني الاستقرار والركون الى المكان والتخييم الابدي فيه وهي ضد البداوة القلقة المتنقلة التي تتصالح مع المكان في لحظة وقتية محدودة تنتهي مهما طالت . والفرق بين الوضعين فرق في درجة الاحساس بالسلام المستقر في الروح ، فكلما تزايد هذا الاحساس تزايد الاندفاع نحو العمران وتثبيت العلاقات السوية القوية بين الافراد والجماعات ، وهذا ما يحلم به الشاعر .

- ٦ -

وينحدر من علياء المثال الى ارضية الواقع ليصور تيهه والخطيئة التي يحياها من جديد وهي (الحرب) فالحرب متاهة المجتمع الجاهلي ـ مجتمع الشاعر ذاته . فهي ، بما يلتقي عندها من مشاعر حماسية واندفاعية ، تحجب عن عيون ذلك المجتمع رؤية الطريق الى النجاة والسلام .

كان على الشاعر مهمة عسيرة : كيف يمكنه اقناع مجتمعه الغارق في متاهة الحرب بانه يسير نحو الهاوية التي تمحقه محقا ، وبان النهاية التي تنتظره نتيجتها خسارة عامة في كل شيء .

لقد كانت الصورة التي وضع فيها الحرب قادرة حقا على تحقيق هذه المهمة لانها انشئت من ثنائيات متنافرة تحرك المشاعر وتوجه الفكر . انها توقف الانسان بين رؤية الخير ورؤية الشر في آن واحد .

الثنائية الاولى : الحرب / نار .

والنار التي شبهت فيها الحرب شيء أساسي لا يستغني عنه الانسان ابدا ، ولقد اعتبر اكتشاف الانسان البدائي لها من اروع الاكتشافات التي تحققت له على وجه الارض قديما. لكن النار جاهلة لا ترحم فليس كل وجوهها خيرا ، وليس شيء يمنعها ان تلتهم من اشعلها

واذا اراد الانسان ان يتجنب شرورها فليفعل ذلك بعقله الذي اكتشفها . لقد جعلت فيه القدرة على أن يظل سيدها بحسن تدبيره وصحة توجيهه لها ، واخشى ما يخشى على الانسان ان ترتفع فوق قدرته وان يصبح من العسير عليه احتواؤها والتحكم فيها . وهذه اللحظة هي التي أبرزتها صورة الحرب المشبهة بالنار ؛ لقد أوقفت الانسان بين ان يغفل عن النار التي أشعلها فتصل الى الحد الذي تكون فيه (ذميمة) وبين أن يتحكم فيها ويوقف اشعالها اتقاء لضررهـا .

الثنائية الثانية : الحرب / رحى ، ومن يملك رحى في القديم ؟ انه يستعين بها على تجهيز طعامه فيطحن عليها حبه ، ولكن ليتخيل الانسان بشجاعة ان يصبح بين دولابيها يطحن كما الحب . انه تخيل قريب اذا فكر بالعلاقة بين الحرب والرحى ، فاذا كانت الرحى اداة صغيرة لطحن الحب فان الحرب معمل كبير لطحن البشر .

الثنائية الثالثة : الحرب / امراة ولود . ومن لا يحب في الجاهلية المراة الولود ؟ الم يكن التكثير من النسل مطلبهم الدائم . الم يكونوا لاجله يكثرون من الزوجات والاماء ؟ لكن المراة التي شبهت بها الحرب امراة لا تلد الا الشؤم . ومن يريد تكثير الشؤم في نسله ؟ ها هنا وقوف الانسان بين ما يكره وما يحب ، ومن هو الذي يختار ان يحقق ما يكره لا ما يحب ؟

الثنائية الرابعة : الحرب / أرض منتجة كارض العراق المشهورة بغلتها . ومن ـ ممن يسكن صحراء قاحلة ـ لا يحب أرضا كهذه التي تدر الخير للانسان ؟ ولكن الذي اغرته هذه الارض سيتراجع حتما حين يعلم انها ارض كتب لها ، على غزارة انتاجها ، الا تنتج الا سوءا .

أريد لكل صورة ان تشكل لسامعها هزة نفسية عقلية عنيفة حتى يراجع حسابه مع الخسارة والربح ليعدل من مساره الضار المضلل . من هو الذي يرضى أن يجاهد أو ان يموت في سبيل خسارة واضحة ؟ لا احد طبعا .

كان الجواب قائما في خاطر الشاعر وهو يرسم هذه الصورة البشعة للحرب ، وكان يريدها أن تؤثر تأثيرا رادعا للمجتمع الذي ينحدر في مزلق كبير دون أن يعي خطره .

لقد تتابعت صور الحرب بما فيها من ايقاظ للخير والشر معا لوضع الانسان الجاهلي في زاوية سلبية للرؤيا .

ومما زاد فاعلية هذه الصورة تنوعها وشموليتها بحيث غطت كل الاهتمامات الفردية في ذلك المجتمـــع .

ما شعور الجاهلي الذي يسعى بكل جهد مستطاع لامتلاك النسل والغذاء ووسائل اعداده وتجهيزه ، او احبط مسعاه فانهارت جميعها في لحظة زمنية فجائية ؟

فزهير لم يدلل على قدرته الفائقة في الطريقة الثنائية التي عرض فيها مساوىء الحرب فقط ، ولكن في اختيار المواد الحياتية المستخدمة ايضا . لقد كان في ذلك كله نابها يعرف كيف يختار وكيف يكيف ما اختاره جهة ما يهدف .

واستكمالا للطريقة البنائية الموصوفة تابع الشاعر رسم ابعاد شعورية ومعنوية من خلال ثنائيات اخرى كان لها دور اساسي في تعزيز نور زاوية الرؤيا التي انحشر الجاهلي فيها واخذ يطل على عالمه من خلالها .

(علمتم / وذقتم ، ضريتموها / فتضرم ، تنتج / فتتئم ، ترضع / فتفطم ، فتغل / ودرهم)

فكل هذه الثنائيات — على اختلاف طعومها — تؤدي الى نتيجة واحدة هي (التتابع) . والتتابع هنا يعني استمرار السوء وتكاثره . وعملية الاستمرار هذه تتحصل بشكل دائري ، فكل زيادة سوء توقف طبيعيا او فعليا لجلب زيادة اخرى ، فكلما زاد مذاق الناس للحرب زادت معرفتهم بسوئها وكلما ارادوا ان تشتعل وامدوها بعناصر اشتعالها زاد هذا الاشتعال سريعا ، وانتاج المرأة يزداد بالتوائم المكررة والافطام يقود الى الولادة والارضاع من جديد ، والزيادة في انتاج الحب تؤدي الى زيادة في الدراهم ، والزيادة في الدراهم تؤدي الى زيادة في رقعة المساحة المزروعة والحب الناتج منها وهكذا . واعتقد أن هذا السوء المتكرر بانسياب وغفلة تائهة هو الذي احدث ترديدا ايقاعيا في بعض الفاظ مقطع الحرب هذا (تبعثوها تبعثوها ، تعركم عرك ... الخ) . لقد اعتمد الشاعر في ذلك كله على خبرة الناس العملية في مجال الحرب وذلك واضح في البداية التي سبقت تتابع الصور ، (وما الحرب الا ما علمتم وذقتم) . لم يكتف بعلمهم عن الحرب وانما اضاف اليه تذوقهم اياها ، لان العالم بالشيء غير المتذوق له ، والمتذوق للشيء قد لا يكون عالما به ، فكن اجتماع العلم (المعرفة العقلية) الى التذوق (المعرفة الحسية) مع التأكيد على نفي التخيل (وما هو عنها بالحديث المرجم) أمر افاد منه الشاعر في وضع الانسان التائه امام حقائق الحياة . لقد ادى ذلك الى استفزاز الانسان ليثور على نفسه ومجتمعه الذي يحطم أساسيات الوجود بتجاهله لكل معرفة تريه طريق السلامة والامان .

■ ■ ■

كانت حلقات الشر في خيال الشاعر متصلة بعضها مع بعض وان تباعدت في المكان والزمان ، فاذا قرنا البيت الثاني والثلاثين الى الرابع والثلاثين ادركنا ان الحصين بن ضمضم يكرر احمر عاد في جريرة الشر على مجتمعه ، والواقع ان اجتماع هذين النموذجين يعززه ما قلناه في مقطع الاطلال من ان الشاعر يرى ان الحاضر والماضي يؤلفان في رؤية الفنان وحدة الخطيئة البشرية التي يجب العمل على تجاوزها . فاحمر عاد او ثمود قصة من الماضي الديني كانت تتمركز في الخيال الشعبي القديم عند نقطة حساسة جدا هي ان فعل هذا الرجل هو السبب في البلاء العام الذي انزل في قومه فدمرهم جميعا ولم يبق من حضارتهم الا اطلال بالية تعلم الناس من بعدهم دروسا في الخير والشر او الفضيلة والرذيلة . واثارة هذه القصة من جديد في الاوضاع المشؤومة التي كانت تسود مجتمع زهير ، عامل مهم جدا يساعد في تسليط الضوء على المأساة التي كانت تأخذ طريقها الى التكرار .

واذا كان احمر هو بطل مأساة الماضي فان الحصين نموذج يتطابق معه في اعادة تشكيل عناصر المأساة الحاضرة . ومع صورة الحصين بن ضمضم هذا يثور موضوع من اكثر الموضوعات الاجتماعية حساسية وخاصة في عصر كالعصر الجاهلي هو العلاقة بين الفرد / والمجتمع .

ما مسؤولية الفرد ؟ وما مسؤولية المجتمع ؟ سؤالان يثيران قضايا مختلطة متشابكة . لكنها قد تلتقي في النهاية لتؤكد على المسائل الخلقية التي تضبط السلوك الفردي والاجتماعي معا .

ولقد وضح منذ البداية هنا ان المجتمع قد يقع احيانا ضحية لنزوات فرد من افراده وكون المجتمع ضحية مطوبة يقوده فرد الى تدمير ذاته استحق من زهير اشفاقا جزئيا (لنعم الحي جر عليهم ...) البيت ، لكنه اشفاق يتضمن نقدا مريرا واستخفافا كبيرا ، ذلك لان فردا وحيدا ماكان يستطيع ان يفعل ذلك لولا الفلسفة المخطوءة التي كانت للمجتمع ذاته وهي الفلسفة التي عبّر عنها شاعرهم بقوله :

ومـا انـا إلا من غزيـة ان غوت   غويت وان ترشـد غزيـة ارشـد

لقد اعطى المجتمع بمنطوق العصبية القبلية هذه الفرد فرصة التلاعب فيه واستخدامه إياه وسيلة لتحقيق رغبة انانية غاضبة جامحة . فما الحصين الا احد نماذج الشر التي افرزتها الحرب الضالة ، وهذا واضح من شخصيته . فاول سمة اتسم بها (الانتهازية) لقد اتخذ قرارا بانتهاك قواعد الصلح بين المتخاصمين(٢١) ونفذه وهو يعي انه سيجر المتحاربين الساكتين للعودة الى ساحة المعركة من جديد بل ان الذي شجعه على ما فعل

اتقاؤه اعداءه بالفرسان من قومه (البيت ٣٦) . لقد كان ذلك استغفالا من الفرد للمجتمع واستغلالا لاعرافه وقدراته على حماية ابنائه حتى لو كانوا فاسقين ظالمين .

ولكن الشاعر قد يبدو متناقضا حين يظهر اعجابه ببطولة الحصين في الموضع الذي يهجو فيه بشاعة فعله .الا ان التناقض يزول اذا ربطنا الكلام بعضه مع بعض . صحيح ان الرجل كما صوره زهير شجاع شجاعة الاسد في الاستعداد للنزال والقدرة عليه ، وصحيح ايضا انه جمع الى ذلك جراة نادرة ولكن صحيح ايضا انه لايكتفي باستعادة الحق له وانما ينبري لظلم الناس دائما (والا يبد بالظلم يظلم) (البيت ٣٩) .

اذن هناك اختلاف في معنى (البطولة) بين الشاعر والحصين . فالحصين يمثل البطولة المادية القاهرة ولكن الروح التي توجهها روح ضالة مضلة . فبدلا من ان تستخدم هذه البطولة في سبيل حق المجموع وضعت في الموضع الخاطيء فاتجه المجتمع وراء غوايتها وكاد ان يعود الى خطيئة الحرب وورود المورد الكريه مرة اخرى (البيتان ٤ ، ٤١) فمجتمع الحصين ـ كما يصوره الشاعر ـ مجتمع مغلوب على أمره يسير الى حيث لا يريد دون مقاومة وهذا وجه آخر للمجتمع الجاهلي يغاير وجها آخر عرفناه فيه . لقد عهدنا هذا المجتمع عند الشنفرى وطرفة باغيا يسوق ابناءه الى حيث العبودية وتقييد الذات مما دعا بعضا من افراده الى التمرد والنزول في مجتمعات حيوانية رأوا فيها المثال الذي افتقده فيه .

وعلى الرغم من ان الوجهين متناقضان الا ان مصدرهما واحد . هناك عنصر جوهري مفقود في هذا المجتمع وفقدانه يفسح الطريق للاخطاء ان تقع هنا وهناك . هذا العنصر هو (العدالة) او النظر جهة الاصوب والامثل . فما دامت المصالح هي التي تحدد أبعاد العلاقات الاجتماعية داخلا وخارجا فان تحقيقها قد لايتاتى الا عن طريق البغي والعدوان ولهذا تختلف الاحكام وتتخذ طوابع متناقضة وان كان مصدرها واحدا . فالمجتمع الذي يظلم حين ينساق الى طاغية يريده للحرب لسبب نفعي خاص ، هو نفسه الذي يظلم حين يحرم على الفرد ممارسة حقه في تخطئة مساره على الطريق الضال . ولو عمد هذا المجتمع الى التعرف على اوجه العدل والحق ونظر من خلالها لسوّى المسالتين بما يمنع طغيان الافراد وشعورهم بالاحباط .

وهكذا نظر الشاعر الى العلاقة بين البطولة الفردية / ومسيرة المجتمع في الحياة انه يقدر البطولة الفردية ويعجب بها ويخصها باجمل الصور لكنه يريدها أن توظف لخدمة العمل الاجتماعي والسلام الاجتماعي .

■ ■ ■

وينقسم الناس ازاء العدل والسلام في المجتمع الجاهلي كما صورتهم قصيدة زهير الى نموذجين الاول : (أهل التعصب) الذين اندفعوا وراء الشر لان فلسفة اعرافهم تقضي بنصرة ابناء القبيلة في الحق والظلم ،

والثاني : (أهل التنوير) الذين سعوا الى ازالة الحرب باية وسيلة يستطيعونها .

وعلى الرغم من انهما متنافران الا ان الشاعر وصفهما بأوصاف متشابهة ، لقد قال بحق الاول (لعمري لنعم الحي جر عليهم بما لا يواتيهم حصين بن ضمضم) . وقال بحق الثاني (لعمري ما جرت عليهم رماحهم دم ابن نهيك ... الخ) (الابيات ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤) .

لقد استحقا الاشفاق من الشاعر لانهما ضحيتا افعال فردية يوقعها انتهازيون غير مسؤولين على الاطلاق لكنهما مع ذلك يتضادان في المنهج السلوكي . اما التعصبيون فيندفعون مع الحرب دون مناقشة الامر ، أحق هو ام باطل . ولقد وضح هذا جليا فيما سبق من كلام .

اما التنويريون فيندفعون مع السلام يحاولون تحقيقه بما يملكون من أدوات . ويمثل التنويريين هنا ممدوحا زهير اللذان تكفلا بدفع ديات القتلى من اجل وضع حد للتقتيل والتحارب . كان عملهما ـ كما تصوره القصيدة ـ جميلا بقدر ما كانت اللحظة التي ابتداه منها قاسية . فلقد جاء مسعاهما بعد ان (تبزل ما بين العشيرة بالدم) وبعدها (تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم) ها هنا تداركا (عبسا وذبيان) الفئتين المصممتين على الحرب حتى آخر رجل . ولولا ما كانا عليه من اخلاص واستعداد للتضحية بكل ما يملكان لما استطاعا خلاص الجميع من شر لا ينتهي .

لقد صورهما الشاعر بالحكيمين اللذان كانا يراقبان حركة القوم فوق مسرح الحياة عندما رأياها تنحرف انحرافا خطيرا انبريا بشجاعة لاصلاح مسارها حتى كلفهما ذلك ان يشتريا (السـلام) شراء .

انهما يؤمنان بان المال ليس الا وسيلة لتحقيق الرفاه الاجتماعي ، واذا اختل الامن واصبح كل شيء معرضا للدمار فان المال يجب ان لا يتردد في وضع حد للفوضى وجلب الامن والطمأنينة من جديد .

ولما كانا مؤمنين بهذه المبادىء الاجتماعية التقدمية ، ولما كانا على استعداد لانجاز ايمانهما وتحقيقه عملا نجحا نجاحا مبهجا اذ اصبح مالهما كالدواء يشفي جراح المنكوبين (تعفى الكلوم بالمئين) . ها هنا يقع الشاعر على موقف تنافري جديد آت من علاقة كل من

النموذجين الاجتماعيين السابقين / بالمادة . وسنعود الى مناقشة هذا الموقف لاحقا لكن الذي نريد تثبيته هنا هو ان هذه الفئة كانت تدفع ثمن احساسها بالخطر ، وان مشعلي الخطر نفسه هم الذين كانوا يقبضون الثمن . ان موقفا رائعا كهذا استحق من الشـاعر كل مديـــح .

من المهم حقا التركيز على المعاني الاجتماعية التي تدل عليها الصور والتراكيب في مقطع المديح هذا واول معنى : تركيز الشاعر على الوحدة بين المتخاصمين في اطار القبيلة الواحدة. وهذا واضح من صورة الدم المبتزل (البيت ١٦) فقد حرص الشاعر ان يجعله مبتزلا من (العشيرة) الواحدة . ولفظة (العشيرة) هنا بعيدة الدلالة ، فهي معرفة بال ـ التعريف ، وهي ال ـالعهديةوهذا يعني ان الشاعر جمل هذه اللفظة تدخل جميع المتحركين على ساحة الاهتمام بالحرب والسلام (أهل التعصب بما فيهم الحصين وأهل التنوير بما فيهم الشاعر نفسه) في اطار العشيرة الواحدة المعهودة ، ثم ان كلمة (العشيرة) بما توحيه من مخالطة ومعاشرة حسنة افضل ورودا هنا من كلمة (القبيلة) التي لا تعني سوى الاجتماع عنـد اب واحد . وقد كان منسجما مع هذا تسمية الفئتين المتحاربتين باسم عبس وذبيان (البيت ١٩) دون الاهتمام بما يشعر انهما عشيرتان منفصلتان عن بعضهما بعضا . وفي هذا مشابهة مع تسمية الاخوين باسمين مختلفين ، انهما مع اختلاف اسميهما ومنهجيهما يظلان في نظر الجميع متلاقين عند اسم ابيهما الموحد لهما .

والمعنى الثاني : التركيز على القيم الخلقية اكثر من التركيز على القيمة المادية .

فالعظمة في رأيه هي عظمة المجد ، لذلك جعل السيدين رابحين في تجارتهما . صحيح انهما بذلا اموالا طائلة ولكنهما نالا مقابلا لها ان تبوءا (عليا معد) واستباحا (كنزا من المجد) والعظمة (البيت ٢٢) . اذا كانت فكرة العشيرة الواحدة وتجاوز المادة الى السلام الروحي فيها هي القاعدة القوية التي انطلق منها التنويريون فان تهشيم هذه الوحـدة بالعدوان النفعي كانت قاعدة فكر الآخرين .

لقد جلا هذا مثلا صورة (تبزل ما بين العشيرة بالدم) . فتبزل الدم ، وهو حصيلة عمل التعصبيين ، كان تفتيقا للجسم الواحد وتنشيرا للسوء الذي كاد ان ياتي على هذا الجسم فيمحقه محقا . ولقد جاء الايقاع في كلمتي : (تبزل) و (بالدم) مع حركة النفس الثقيلة عبر التشديد على حرفي (الزاي) و (الدال) فيهما ، ترجمة كافية لغيظ الشـاعر ــ وهو من اهل التنوير ــ ازاء ما يجري في حاضر مجتمعه .

❋ ❋ ❋

لقد ادى صراع القيم الى الكشف عن موقف تنافري عجيب في السلوك للنموذجين السابقين ، والقضية المركزية التي انبعثت منها العلاقة المصيرية بين التنويريين / والتعصبيين هي (دية القتلى) .

فالنموذج الاول : انبرى يسدد ديات قتلى الطرفين على الرغم من انه لم يكن فيها (بمجرم) (البيت ٢٤) وانه لم يهرق (بينهم ملء محجم) من دم (البيت ٢٥) . لقد كان يدفع (غرامة) لفعل قام به غيره . اما النموذج الثاني : المتخذ لهذه الدية ، فهي عاقل (يعصم الناس امرهم) في الملمات (البيت ٤٦) وهم (كرام يجيرون الناس) (البيت ٤٧) ثم ان ابناءهم هم الذين قاتلوا فقتلوا اناسا وقتل منهم اناس . كيف يمكن في مجتمع ما ان تكلف فئة خارج الصراع بان تدفع لمشعلي هذا الصراع دية القتلى الذين قاموا هم انفسهم بقتلهم ؟؟ ان الصراع ـ عند هذا الحد ـ يتحول الى صراع في القيم التي توجه سلوك الناس داخل هذا المجتمع . انه صراع داخلي بين المقبول عقلا / والمرفوض عقلا ، بين رؤية العدل / ورؤية الظلم . ما الذي يجعل الانسان السليم العقل يرى الظلم عدلا والعدل ظلما ؟ اسئلة كثيرة محرجة يضعها الشاعر امام ضمير مجتمعه ، ويكاد يصرح بالجواب الوحيد عنها : (الحاجة الى التغيير) ان في المجتمع الذي تنعكس فيه صفة الاشياء والمعاني امام رؤية العقل امرا ما يجب ان يتغير . فاما ان تتغير صفة الاشياء والمعاني واما ان يتغير مافي العقل . هذا اذا ما اريد تصويب الخطا الناتج عن الرؤية المعكوسة . واذا كانت الاشياء والمعاني لها صفة الثبات وتتمتع بنفس الصفات التي قبلتها الفطرة الانسانية فان على العقل الذي انحرفت رؤياه ان يثور على نفسه وان يصوب مساره .

ان في النسق الاجتماعي شيئا خاطئا على الانسان ان يكتشفه وان يحزم امره على تغييره الى الافضل . فالمفاهيم الباطلة التي تحول الكريم الى جشع والعاقل الى جاهل والناصر للحق الى قاتل له يجب تعطيلها او إبطالها .

كل هذه حوافز داخلية كانت ـ كما اظن ـ تعمل في عقل شاعرنا وخياله سواء اكان ذلك في منطقة ام اللاشعور فيه . ولقد برزت اثارها في هذه العلاقة الضدية بين سلامة العقل البشري / واخذ هذه الديات . في اعتقاده ان اي عقل بشري متحرر الا من سلطان الحق، لا يمكن له ان يرضى بالدية من اناس ليسوا طرفا في الجريمة . ومن هنا سمى هذه الدية (غرامة) مرتين احداهما في البيت الخامس والعشرين والثانية في البيت الخامس والاربعين، و (مغانم) مرة واحدة في البيت الثالث والعشرين ولم يسمها في كل القصيدة باي اسم يعطيها صفة الحق الاجتماعي كالدية او غيرها .

المجتمع (بحاجة الى تغيير) ، هذا ما اوحى به زهير ، ولكن كيف ؟

اعتقد انه طرح قضية (التغيير بالنموذج) حين جعل الاصلاح يتم بفئة نابهة تخدم مبدأ الاصلاح عملا لا قولا . لقد كان الاصلاح الذي قام به هذا (النموذج) الاجتماعي اصلاحا نبيلا قائما على العقل وشدة الاحساس بالمسؤولية . ولو حللنا شخصيتي الرجلين اللذين قاما به لوجدنا ان (التغيير) المنتظر هو الاصلاح الذي يقوم به فرد او مجموعة من الافراد على مستوى النزاهة والتضحية التي كان يتحلى بها ذلك النموذج .

هذا وان الاحساس بضرورة (التغيير) اصبح انعكاسا ذاتيا وجماعيا لذلك اصبحت النفوس او كثير منها على الاقل مستعدة لنقاشه وتقبله حتى لو لم تقم هي به . ولولا هذه الحركة الداخلية التي كانت تنتظر من يحفزها لما وجدنا ان الفعل الذي قام به الرجلان كان مثمرا.

- ٧ -

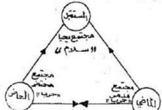
وهكذا نصل الى تصور عام للبنية الاجتماعية التي كانت تتجذر في عقلية الشاعر . ويقوم هذا التصور على موقف الشاعر المعروض خلال رحلته مع الزمن ماضيا وحاضرا ومستقبلا فوق ساحة المكان الصامت الذي تكتب على صفحته نتائج الاحداث والعلاقات .

في الماضي ـ الاطلال ـ راينا تشابك العلاقات الاجتماعية والانسانية وتوجيهها وجهة الخطيئة مما ادى الى رسم صورة ماساوية لضياع الانسان فوق ارضه ووصوله الى تهدم ذاته بسبب انحراف في سلوكه الحياتي وعلاقاته الاجتماعية .

وفي الحاضر ـ الحرب ـ راينا ان الانسان يكرر الماضي ويسير في الخط الملتوي الذي تتصارع فيه المصالح ويتحول هذا الصراع الداخلي بعد ذلك الى مظاهر من الحراب البشري الضال يغدو تحت ظروف التعصب عرضة لاستغلال افراد نفعيين .

ويتوصل الانسان من خلال القصيدة الى ادراك ان اصل الداء مجموعة من الاعراف والتقاليد التي كانت تحول دخيلة الانسان لرزم من التنافرات تغيب العدالة عن ان تحدث بينها توافقا ما ، لاجل هذا كان لابد من احداث شيء ما لتحويل مسار ذلك المجتمع الجاهلي .
وقد طرح الشاعر فكرة (التغيير بالنموذج) كما قلنا سالفا . فالنموذج ممثلا بممدوحيه قادر على رسم ابعاد المستقبل المأمول . لقد كان مجتمع المستقبل ـ المتماثل ـ في خياله مثاليا ، مبدؤه (التسامي) في القيم و (السلام) للارض والانسان والتعلق برفاه المجموع لانفعية الفرد ، وهذا يتناقض مع ماكان في مجتمعي الماضي والحاضر .

وهكذا تكون المحصلة للابعاد الاجتماعية انب'ق مجتمع جديد يعرف اخطاء الماضي والحاضر ويتجاوزها الى (التعالي) و (السلام) . (انظر الشكل)



وافكار الشاعر في (مقطع الحكم) الذي ختم به معلقته تخدم فكرة المجتمع المامول هذه . ففي الحكم تصنيف للثنائيات الحياتية المتضادة وتوزيعها على نموذجين يؤلفان البنية الاجتماعية في عصره وهما نموذج الحرب ـ اهل التعصب ، ونموذج السلام ـ اهل التنوير :

نموذج (١)	الابيات	نموذج (٢)	الابيات
ـ حرب تهدم	(٥٦)	ـ سلام يبني	(٥٦)
ـ ضياع	(٤٩)	ـ وعي	(٤٩)
ـ وقوف في دائرة «التحجر»	(٥٠)	ـ انطلاق نحو المجهول المامول	(٥٠)
ـ قوة باغية	(٥١ ، ٥٤)	ـ قوة عادلة	(٥١ ، ٥٤)
ـ بخل قاطع (عزله)	(٥٢ ، ٥٣)	ـ كرم فاعل (تالف)	(٥٢ ، ٥٣)
ـ نفعية فردية	(٥٩ ، ٦٠)	ـ صحوة اجتماعية	(٥٩ ، ٦٠)
ـ تباعد اجتماعي	(٥١ ، ٥٨)	ـ تواشج انساني	(٥١ ، ٥٨)
ـ قلق مخيف	(٥٥ ، ٥٧)	ـ امان روحي مطمئن	(٥٥ ، ٥٧)

ويبدو من خلال الصفات التي للنموذجين ان الشاعر يركز على الوعي الانساني والارادة الانسانية ، فبهما يستطيع الانسان ان يكون أيجابيا يتفاعل مع الاحداث بعقل مستنير ، فبالفعل يصنع عاله من المجهول وبه ينقذ ذاته من الضياع والقلق ويعرف ماله وما عليه ويدرك ان قيمته ببعطائه لا باناتيته ، ويميز الباطل من الحق ليعرف متى يستخدم القوة ومتى يحجم عن ذلك ، فالقوة يجب ان يكبح جماحها العقل حتى لاتغدو طائشة عمياء . والوعي والارادة يتداخلان في فهم الشاعر للعلاقة بين الانسان / والقدر .

فالانسان يعيش الضياع حين يترك امره للقدر دون ان يعمل على درئه او منع حدوثه فالحرب قد جعلت الانسان في مهب الريح حتى باتت المنايا (كخبط عشواء) تصيب من تصيب

وتخطىء من تخطىء ، فهذا في رايه ليس تسليما بالقضاء بقدر ماهو عجز في العقل والفعل عن مواجهته .

ان الشاعر يؤكد على عدم قدرة الانسان التهرب من مصيره ولو (نال اسباب السماء بسلم)، ولكنه مع ذلك يؤكد على وجوب مدافعه هذا الانسان عن (تهدم حوضه) .

ان في ذهنه فرقا بين السلبية الهاربة والايجابية الفاعلة ، فالسلبية (تهريب) (البيت ٥٥) و (تقريب) (البيت ٥٨ ، ٥٢) و (تواكل) و (تسليم) (البيت ٦٠) . اما الايجابية ف (جهاد) (البيت ٥٤) و (تكيف) (البيت ٥٢) و (تكريم) (البيت ٥٨).

والشاعر في حكمه يرى ان الحياة ــ بكلمة مختصرة ــ قلق . ولكن ارادة الانسان هي التي تحول هذا القلق الى قلق يهدم كل شيء ولايضيف الى الحياة الا قلقا متزايدا ، او الى قلق يبني ويدفع الانسان للعمل التنموي المنتج حتى يصل معه الى شاطىء الرضا والامان وهذا القلق الاخير هو الذي كان يحلم به زهير ويامل ان يعم ارواح الناس ليؤلفوا مجتمع المستقبل . لقد انطلق تفكيره هذا من القضية التي كانت تشغل مجتمعه ، اعني قضية (الحرب) . لقد نظر اليها من الزاوية السلبية والزاوية الايجابية وراى انها ستظل عنصر هدم لهذا المجتمع مالم توظف نتائجها في انجاز غاية سامية وهي (السلام) . فالحرب في ذهنه مركز لقطبين متنافرين احدهما (حرب) وقد كان ، وثانيهما (سلام) وقد يكون .



لقد طوف بافكاره بعيدا وقريبا ونوع في موادها بما يتوافق ويخالف ويتنافر ولكنه وحدها اخيرا تحت مبدأ (الحرب والسلام) فحقق بذلك وحدة التنوع والتواشج والتناغم . وقد وضح هذا من الحركة الموسيقية الداخلية المنبثقة من ابيات الحكمة عنده ، فالايقاع الواحد المكرر الصادر من كلمة (من) مثلا يوحد كل النغمات المختلفة الصادرة من الكلمات الاخرى فالوحدة في التنوع القائمة في العناصر المتشابكة تتوائم مع الوحدة في التنوع الحادثة في مجموع النغمات المتداخلة . ان هذا لم يتحقق في ابيات الحكمة فقط ولكنه محقق في ابيات القصيدة جميعا . واول عنصر ايقاعي تلتقي معه عناصر الايقاع المختلفة في القصيدة هو القافية ، وما القافية الا شكل بارز من اشكال الوحدة النغمية وهناك اشكال اخرى كثيرة جدا بعضها بارز والاخر خفي عملت جميعا على توحيد الفكر والشعور مع مظاهر الحياة والوجود ومع النغمة والايقاع .

د. عبد القادر الرباعي ــ جامعة اليرموك ــ اربد ــ الاردن

هوامش

١ ـ انظر كتاب
A . R . Radcliefe - Brown, Structure and Function in Promitive Society, London 1968 PP . 9 - 11 , 188 - 205 .

وكتاب كلود ليفي ستراوس : الانثروبولوجيا البنيوية ، ترجمة د. مصطفى صالح ، دمشق ١٩٧٧ ـ ص ٣٢٥ ـ ٣٧٥ .

٢ ـ يقدم الكتابان السابقان مفهومين مختلفين لطبيعة هذه العلاقات ، فبينما يجملها راد كليف ـ بروان كل علاقة قائمة او محتملة في المجتمع يصر ستراوس على ان تتشكل من هذه العلاقات نماذج وان تكون هذه النماذج العلاقية هي التي تؤلف قاعدة للدراسة . وهو يصف منهج رادكليف بالمنهج التجريبي بينما يصف منهجه بالمنهج الشكلي المنهجي . وقد برز هذا الاختلاف من الوصف الذي اتخذه كل منهما للعلاقات فبينما استعمل الاول « شبكة » network استعمل الثاني « رزمة » Bundle وسيكون منهجنا في هذه الدراسة تكامليا يستفيد من المنهجين ذلك لاننا نؤمن بالتفاعل الجدلي بين التجربة والشكل .

٣ ـ راد كليف براون : المصدر السابق ص ٤ .

٤ ـ Richard Hoggert , An Approach to Study of Literature and Society , (In Contemporary Criticism by Edward Arnold) London 1970 P . 156 .

٥ ـ الوجسبرسون : اللغة بين الفرد والمجتمع ترجمة الدكتور عبد الرحمن محمد مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٤ ص ١١ .

٦ ـ فندريس : اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص الانجلو المصرية ١٩٥٠ ص ٤١٩ .

٧ ـ المصدر نفسه ص ٤٢١ .

٨ ـ ا. هـ جونسون : فلسفة وايتهد في الحضارة ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغي، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ٢٧ .

٩ ـ ت.س. ايليوت : الوظيفة الاجتماعية للشعر ترجمة كاتب هذا البحث ، مجلة افكار الاردنية عدد كانون الثاني ١٩٧٩ ص ٧٦ .

١٠ ـ هربرت ريد : الفن والمجتمع ترجمة فارس متري ضاهر دار القلم ـ بيروت ١٩٧٥ ص ١٥ .

١١ ـ توماس مونرو : التطور في الفنون ترجمة محمد علي ابو دره ورفاقه ، الهيئة المصرية للتاليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ج١/٣٤٢ .

١٢ ـ رشيد مسعود : الابداع الجمالي ـ نتاج اجتماعي ام وليد العبقرية الفردية ، مجلة الموقف الادبي ـ دمشق ـ العدد ٨٤ ـ نيسان ١٩٧٨ ص ٣٩ .

١٣ ـ ريتشارد هوجرت : المصدر في هامش (٤) ص ١٥٦ ـ ١٦٠ .

١٤ ـ ري كاودن : الاديب وصناعته ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت ١٩٦٢ ص ١٧٧ .

١٥ ـ توماس مونرو : المصدر السابق هامش (١١) ص ٣٢٠ ، ٣٢١ و (جروس) احد علماء الانتولوجيا « علم الاعراق البشرية » والاجتماع ومن مدينة فريبورج بالمانيا .

١٦ ـ ديوان زهير بن ابي سلمى ، بشرح ابي العباس احمد بن يحيى ثعلب ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤ .

١٧ ـ توماس مونرو : مصدر مذكور ج١/٤١٦ وفي هذا يقول تشارلي موورجان : ان الفنان ينقل لاهل مجتمعه رؤاه للحق ، الكاتب وعالمه ترجمة (د. شكري عياد سجل العرب١٩٦٤ ص ٤٦) .

١٨ ـ الزوزني : شرح المعلقات السبع دار القاموس الحديث بيروت د.ت ص ٧ ـ ٢٠

١٩ ـ قال طرفه

لخولة اطلال ببرقة ثهمد ... تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقال لبيد

وجلا السيول عن الطلول كانها ... زبر تجد متونها اقلامها

أو رجع واشمة اسف نؤورها ... كففا تعرض فوقهن وشامها

انظر المصدر المذكور في هامش (١٨) السابق ص ٦٠ ، ١٢٠ .

٢٠ ـ انظر (الصورة الفنية في النقد الاوروبي / محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم) لكاتب هذا البحث . مجلة المعرفة دمشق عدد ٢٠٤ شباط (فبراير) ١٩٧٩ ص ٥٦ ومابعدها.

٢١ ـ انظر قصة الحصين بن ضمضم وقتله الرجل العبسي ثارا لاخيه بعد ابرام الاتفاق بين القبيلتين عبس وذبيان ثم مناداة عبس للحرب ثانية ومافعله الحارث بن عوف وهرم بن سنان لتطويق الحادث في الاغاني (دار الكتب المصرية) ج١ ص ٢٩٣ ـ ٢٩٤ .

بناء القصة السينمائية

حديث الى سيناريست شاب

ي . غابريلوفتش

ترجمة حسن سامي يوسف

كيف تكتب قصة سينمائية(*) ؟ كيف تصنع ذلك ؟ ماذا تأخذ من مواد ومواضيع ، وماذا تضع من احداث في جوهر القصة ؟

يجب ان تعتمد على مواد ومواضيع تشمل : الصراع ، الناس الذين تعرفهم جيدا ، وكذلك يجب ان تعالج المسائل التي تهمك وتقلقك شخصيا . فحتى لو كنت حرفيا ممتازا فمن الخطأ ان تعمل (بيد باردة) في مواضيع غريبة عنك ، حياة غريبة ، اناس غرباء ، افكار واحاسيس غريبة .. هذا يحدث كثيرا مع المبتدئين الذين يشتغلون في مادة ليست منهم ، معتقدين ان كل ما يحتاجه الامر هو تقليد ما اوجده الآخرون في افلام كثيرة .

هـذا خطأ !

يجب ايجاد الصراع الذي يقلقك شخصيا ، والناس الذين تعرفهم حق المعرفة ، والحقائق والمواد المعروفة جيدا من قبلك .. يجب ان تكتب عن الشيء الذي لايمكنك الا ان تكتب عنه ، بصفتك فنانا وانسانا .

(*) المقصود بمصطلح « القصة السينمائية » : سيناريو الفيلم الروائي القصير . وقد تمت الترجمة ببعض التصرف الذي اقتصر على حذف استشهادات بافلام سوفييتية مجهولة كليا في البلاد العربية . المترجم

شيء مضحك حقا ان تكتب عن الحياة الباريسية أو النيويوركية ... نعم ، هذا مضحك وساذج في الوقت نفسه .

يخيل احيانا للبعض ان باستطاعة السيناريست أن يتحرر من حتمية تعميق الشخصيات واحكام بنائها عند تكثيف احداث المشاهد الى اقصى حد ممكن .

هذه نظرة غير صحيحـــة .

غالبا مايتحدد موضوع القصة السينمائية بشخصية بطلهـا الرئيسي . وعندئذ تأخذ القصة بالنمو انطلاقا من هذه الشخصية التي تعمل على توجيه الموضوع نحو الجهة المطلوبة . فلنتذكر ، على سبيل المثـال ، القصص الكوميدية عند شارلي شابلن .

انا اعتقد انه يجب ان يتواجد في عمق القصة السينمائيـة شخصيـة الانسان الواضحة المتميزة . وهذا مايملي علينا ، قبل كـل شـيء ، الوظيفة الاساسية للفن : اظهار شخصية بطل زماننا الحاضر ؛ الانسان المناضل والبناء .

غالبا ما تفهم هذه الوظيفة بالمعنى المباشر ، بالمعنى الجبهي دون لف او دوران . لكن ، في الحياة ، لايوجد شخص مشابه تماما لشخص آخر . ولا وجود لطبائع وامزجة محددة في دستور منزل لهذا البطل البنـاء المناضل . يجب البحث والتفكير والتنقيب عن هذه المزايا غير المتكررة في كل فرد ، ثم يجب جمعها وحبكها وتعويمها من اجل خلـق طبائـع جديدة واضحة ، ومفاجئة . هـذه هي اصعب مهمـة تعترض كاتب السيناريو والمبتدىء . مثل هذا الامر يرتبط ، الى درجـة كبـيرة ، بالنظرة الدقيقة الصائبة للمؤلف ، بحدة تفكيره ، وكذلك بموهبته في الابتعاد عن كل ماهو مقياسي وكل ماهو مطبوع سلفا .. استطيع هنـا أن اقول ؛ ان ذلـك يتوقف على كراهية الفنان لكـل « الكليشهات » والمقاييس والمعايير السائدة .

الخطأ الشائع يكمن في ان الكثير من الكتاب يرسمون بطلهم الايجابي ،

دائما ، باللون الوردي فقط . وهكذا تظهر شخصية هذا « الايجابي » شاحبة ، مملة ، ومصابة بفقر الدم .

من الممكن ان يكون البطل الايجابي قوي البنية ، ومن الممكن ان يكون ضعيفها ؛ كثير الكلام او قليله ؛ مبتهجا او حزينا .. ربما يون خيّرا . وربما ، احيانا ، ليس بالخير .. قد يحب زوجته وقد لايحبها . وفي النهاية يجب صيد السمك (بالمناسبة ، كتاب السيناريو ، عموما ، يحبون هذه الصفة في بطلهم الايجابي) ، وربما انه يكره اكل السمك حتى .. أنظر جيدا كم هو متنوع أندريه بالكونسكي ، بيير ، ناتاشا ، بيتيا روستوف ، توشين (بالمناسبة انه احدب وضعيف) .. اليست هذه الشخوص كلها ايجابية في نظر تولستوي (وحتى في نظرنا) ؟ اليس يوجد في واقعنا شخصيات بنفس غنى ابطال تولستوي ؟ اليس يوجد في زماننا هذا فتيات لهن نفس المصير المعقد ونفس الطبائع والاحاسيس الجياشة كما لناتاشا ؟ اليس يوجد كذلك شخص بافكار كبيرة وجريئة ومتعددة الالوان كما بيير ؟ او شخص حاد ، شريف ، صفراوي ، متناقض كما هو الامير اندريه ؟ وهل التنوع والتعقيد وعدم التشابه في الطبائع ليس من ميزات الانسان المعاصر ايضا ؛ الانسان الذي يبني حياة جديدة على الارض ؟

يجب أن تبحث ، باجتهاد ، عن الطبائع الواضحة المدهشة . والا فيجب أن تخلقها . لان هذه الطبائع هي التي ستسكن في قصتك . ولن تستطيع دونها ان تخلق لوحة عريضة ومتنوعة للواقع . فالحياة في الفيلم انما تتجسد بوساطة هذه الشخوص المعدودة التي نراها مابين البداية والنهاية . ولذا يتوجب ان تكون شخوصك غنية جدا .. وكلما ابتعدت عن الانماط الجامدة المنسوخة وكلما كانت شخوصك اكثر عمقا ووضوحا ومتعة ، كانت لوحة الحياة اجمل واصدق .

ان البحث عن الموضوع وتصميمه في قصة سينمائية هو اصعب مافي عملية الابداع ، لان الموضوع هو النابض الذي يعطي الطاقة والحيوية والألوان لكل قماش العمل الفني .

يتوجب ، قبل كل شيء ايجاد « بذرة » الموضوع ... اي الموقف الذي يحمل في ذاته امكانيات « الممتع » و « السريع » و « غير المتوقع » . على سبيل المثال : هل تتوافق « البذرة » التالية مع ما قلناه ادناه ؟ (زوجة تطلب من زوجها أن يشتري لها دراقا) . لا ، لاتتوافق ، لان هذا الموقف غير محبوك ولايثير لدينا اي تعاطف معه ولايحمل الينا اية متعة . ليس فيه اية حركة ، وليس فيه اي منظور يمكننا ، عبره ، استشفاف طبائع الزوجة أو الزوج : ذهب الزوج ؛ اشترى الدراق وعاد الى البيت ... لابد اذن من تعقيد هذه الفكرة البدائية . لنفترض ان الزوجة طلبت شراء الدراق في ساعة متاخرة من الليل ، حيث جميع محلات بيع الفواكه مغلقة . هذا افضل من دون شك ، لان تصعب ايجاد الدراق يتطلب من الزوج حيوية كبيرة . لكن هل « البذرة » جاهزة حتى الآن ؟ لا ، لان باستطاعة الزوج ان يذهب الى الشارع بحثا عن الدراق، وحين يقتنع بعدم امكانية الحصول على هذه الفاكهة فانه سيعود الى البيت ويقول :

ـ زوجتي الغالية ! الآن منتصف الليل ، وكل محلات بيع الفواكه مغلقة . انتظري حتى الصباح وساشتري لك افضل دراق في المعمورة .

اذن لابد للمؤلف من التفتيش عن بعض التفاصيل في طبائع الزوج والزوجة ، بحيث تكون الاجابة السابقة غير واردة الاحتمال . فلنبحث عن هذه التفاصيل . لنفترض إن امامنا عروسين في شهر العسل . ولنفترض ان العريس غارق في حب عروسه ، وهو جاهز لتلبية اية رغبة عندها . أما هي فانها تجلس منرفزة وتطلب منه أن يحضر لها دراقا ؛ ليس غدا بل في هذه اللحظة .

وهكذا ، في منتصف الليل ، يقف أمامنا شاب حديث الزواج يستمع الى طلب زوجته النزقة ، فيلقي بالمعطف على كتفيه ويخرج مسرعا للبحث عن هذه الفاكهة . اليست هذه « بذرة » مناسبة لموضوع قصة ؟ نعم ، مناسبة . اذ تتوفر هنا امكانية الكشف عن مجموعة هائلة من التقلبات الحادة غير المنتظرة في أثناء عملية البحث عن الدراق في المدينة النائمة . ثق بنفسك وفكر بالخطوات التي ستتشقق عنها هذه البذرة الى حين الوصول الى نبتة الموضوع .. فتش عن طريقك الخاصة في عملية البحث . أنا متاكد من انك ستحصل على مجموعة كبيرة من الطرائق المتباينة في

تطوير الموضوع . لكن يجب أن لاتنس شيئا واحدا : الشاب غارق في حب عروسه . وسوف يعمل المستحيل لتحقيق رغبتها مهما كانت النتائـــج .

موقف كهذا قادر ، حتما ، على تحويل « البذرة » الى نبتة صالحة .

فلنشاهد معا كيف عالج هذه « البذرة » مؤلف القصة التي تحدثت عن موقف البداية فيها . انه الكاتب الامريكي (أوهنري) . لقد اختـار الكاتب ظرفا يستحيل فيه الحصول على الدراق في هـذا الوقت غـير المناسب . وطالما انه اختار هذا الظرف فانه سيعمد الى تقويته بكافـة الوسائل الممكنة .. انه يقوي ويعقد « نغمة » استحالة الحصول علـى الدراق باضافة عنصر هام جدا : فالحدث لايجري في ساعة متأخرة من الليل فحسب ، وانما ايضا ، في وقت من السنة لايمكن ايجاد الدراق فيه بتاتا ؛ انا في نهاية الشتاء ، وهذا ليس موسم الدراق . وهكذا فمن مشهد الى مشهد يقوي الكاتب الاحساس بمشقة البحث ودقته ؛ ويؤكد على استحالة ايجاد تلك الفاكهة الجنوبية في هكذا وقت من السنة ، في هكذا ساعة من الليل .

لايوجد دراق . ــ قال البائع للزوج التعيس . ــ ولن يوجد قبل شهر على الاقل . عندي برتقال ممتاز . هل تأخذ **برتقالا** !

ــ انا وكل ما أملك في خدمتك . ــ قال صاحب مقهى ليلي لصديقه البائس ــ اما الدراق فلن تجده في اي مكان . هذا ليس موسم الدراق . والساعة متأخرة . افضل محلات بيع الفاكهة مغلقة . **ولكن** . ربما تغير زوجتك رأيها وتأخذ برتقالا . عندي برتقال ممتاز .

لكن الزوج متشبث برأيه : انه يريد دراقا وليس برتقالا . ويستمر في البحث عن هدفه . وها هو ذا يجد محلا ممتازا لبيع الفواكه .

ــ هل يوجد دراق ؟

ــ ماهذا السؤال ياسيد ؛ ــ قال البائع مستهجنا ــ لن يكون دراق قبل اسبوعين أو ثلاثة اسابيع . اما الآن فانك لن تجد طلبك في المدينة كلها . . .

بل اسمع ، فانك قد تجد الدراق في واحد من الفنادق الغالية جداً ، حيث ينزل اناس لايعرفون كيف ينفقون النقود لكثرتها . على كل حال عندي برتقال مذهل في جودته . لقد وصلني ، اليوم ، مجموعة ممتازة منه .

وهكذا فان المهمة امام بطلنا قد تفوت وتعقدت الى اقصى حد ممكن : لايوجد دراق في المدينة .. من الممكن ان تتواجد هذه الفاكهة في في الاماكن المتميزة فقط . في كل المشاهد السابقة لم نجد سوى تقوية « نغمة » استحالة الحصول على الدراق ، بحضور « نغمة » ثانية ؛ توفر البرتقال بكثرة . فلدى كل بائع توجه اليه الزوج ، يوجد برتقال. برتقال ممتاز . مذهل . لكن البطل يرفض هذه الفاكهة ، فهو يبحث عن الدراق ، والدراق فقط .

وهنا ــ كما يقولون ــ يجب وضع التعقيد العام الاخير « لنغمة » الصعوبة في الوصول الى الهدف .. ان اليأس من ايجاد الدراق في الدكاكين ، واحتمال وجوده في بعض الاماكن الغالية جداً كالنوادي السرية للقمار ، يدفعان بالزوج المخلص العاشق (ومهنته ملاكم) الى التوجه الى البوليس والابلاغ عن وجود مثل هذه النوادي غير الشرعية . فيهجم البوليس على احد هذه النوادي حيث تدور معركة رهيبة بينه وبين المقامرين . ويشارك البطل في هذه المعركة . وهكذا ، بسبب الدراق ، ارتكب بطلنا فعل الوشاية . وبعد هزيمة المقامرين في المعركة فان البوليس يزج بالعشرات منهم في عربات السجن . وبهذا يصل تعقيد موضوع القصة الى ذروته . أما الموضوع نفسه فقد استكمل بناؤه : ففي احدى الغرف المحطمة يجد بطلنا دراقه المنشود « دراقة واحدة لا غير متبقية من مائدة المقامرين) ... ثم يسرع البطل السعيد في العودة الى البيت .

« انه الآن مرتاح النفس ، ــ الحديث لأوهنري ــ وهكذا فقد عاد فرسان الطاولة المستديرة الى كافيلوت، بعد أن نجوا من الكثير من الأخطار وبعد أن حققوا المستحيل في سبيل حبيباتهم الفاتنات . أن صغيرنا يشبههم تماما ، فقد تلقى أمرا من سيدته وتمكن من تنفيذ هذا الامر . في الحقيقة

ان الامر كله يتعلق بالدراق فقط . ولكن اليس الحصول على هذا الدراق في عز الليل المغطى بثلوج شهر شباط معجزة ؟ السيدة طلبت دراقا ؛ وهي زوجته — وها هو الدراق يرقد في جيبه مغطى بكفه الكبيرة ... هذه الكف التي ساعدته في التغلب على الرعب » .

ومن اجل التوكيد على تفاني الزوج وتقوية شخصيته فان الكاتب يرى ان من الضروري اضافة لحظة جديدة هامة الى الموضوع ، ففي الطريق الى البيت يعرج الزوج الشاب على صيدلية مناوبة ويسأل الصيدلي ان ينظر اذا ماكانت اضلاعه قد تكسرت بعد المعركة ام لا .

ـ الاضلاع كلها سليمة ، — قال الصيدلي الناعس واضاف — ولكن يوجد الكثير من الكدمات وبقع الدماء ، كما لو انك سقطت من ناطحة سحاب.. وليس مرة واحدة ، بل مرتين في اقل تقدير .

الآن ، كل شيء جاهز لتقديم « اللحن » الختامي للموضوع . ها هو « اللحن » يأتي من دون تطويل . انه ماسمي بـ « المنعطف » ، وهو عبارة عن خطوة غير متوقعة في تطور الموضوع تفاجيء القارىء (المتفرج) ، وتتميز بتضارب في المزاج والطبع عند شخصية ما ، او اكثر ، من شخصيات القصة . فنحن ، هنا ، ننتظر بعد البحث المضني والشاق الذي قام به الزوج في سبيل الحصول على دراقه ان تغمره زوجته بالقبلات وان تحتضنه بحب اكبر بكثير من اي وقت مضى .

— أيها الولد الخبيث ، — همست الزوجة الشابة بكثير من الحنان — انني لا اريد دراقا .. لو تعلم كم ارغب الآن في حبة برتقال !

وضع (اوهنري) « بالمنعطف » في نهاية القصة . ولكن مثل هذا التغير المفاجيء في مسيرة الاحداث ممكن ان يكون ليس في النهاية فقط وليس لمرة واحدة فقط ، بل في عدة اماكن ولعدة مرات .

« المنعطف » في الموضوع عبارة عن نقطة علاّم في القصة ، بغض النظر عن طبيعة هذه القصة . ولذا يتوجب دراسة تكنيك بناء « المنعطف » بهدوء ورويـــــــة .

ان من الممكن دراسة هذه « المنعطفات » و « التقلبات » في اعمال (موليير) ، (كالدرون) وكثيرون غيرهم من اساتذة ابداع المواضيع الحادة المليئة بالعقد المحكمة البناء في الدراما الظاهرية المليئة بالدسائس والمكائد . وكذلك يمكن دراستها في الاعمال الدرامية النفسية المعاصرة، حيث هي موجودة باستمرار في صلب مواضيع غالبية هذه الاعمال . وهكذا عندما ندرس تكنيك « المنعطف » فاننا ندرس ، عمليا ، جوهر واساس بناء المشهد وتركيبه . ونتعلم بالتالي مبادىء بناء القصة ، ونتعرف الى « بذرة » موضوعها ، وكيفية تقوية هذا الموضوع وجعله حادا . وفي الوقت نفسه فاننا نتعلم فن بناء وتطوير الموضوع لاية قصة سينمائية .

انصحك بأن تحلل اي عمل كوميدي من اعمال (كالدوني) وسوف تقتنع ، بعد التحليل ، بأن النظام العام للموضوع في هذا العمل مبني على الأسس والمبادىء نفسها المستخدمة في قصة (الدراق) السابقة . خذ ، مثلا ، مسرحية (صاحبة النزل) . بذرة موضوع مسرحية كالدوني هذه ؛ هي شخصية الرجل الكاره للمراة . هذه البذرة خصبة وسهلة الاثمار ، وليست مصادفة ، انها تكمن في اساس الكثير والكثير جدا من الاعمال الكوميدية المختلفة (مسرحيات ــ افلام ــ قصص) . فلنتابع مع كالدوني عملية تطوير هذه « البذرة » الى نبتة .

قبل كل شيء ، ومن اجل تقوية عقدة الموضوع ، فان الكاتب يفرض على بطله ــ عدو النساء ــ الوقوع في فندق تديره امراة . واكثر من ذلك فهي امراة فاتنة وقد وقع في غرامها كافة نزلاء الفندق . يدعم المؤلف موضوعه بمشهد ينهال فيه البطل على النزلاء شتما ولعنا لانهم يتملقون هذه المراة ، ويقسم لهم انه لن يركع ابدا امام اية انثى ، مهما كانت جميلة . « المنعطف » ــ البطل نفسه يقع في غرام صاحبة النزل. ولتقوية هذا « المنعطف » يجعل حب البطل لتلك المراة يزداد قوة من مشهد الى مشهد حتى يصل الى درجة الوله . والدعامة الأهم تكمن في ان عدو المراة (اي البطل) الارستقراطي الذي يحترق بنار الحب ، يتقدم بطلب يد صاحبة النزل وقد وضع قلبه تحت قدميها . « المنعطف » الثاني

والأخير — صاحبة النزل ، التي جن الجميع بها ، تعلن فجأة على الملا انها تحب خادمها وانهما سيتزوجان قريبا .

تحدثنا هنا عن أعمال أدبية مبنية على احداث حادة وجامحة .

لكن ، حتى في القصص المحرومة من الاحداث الجامحة ، وحيث ان هذه الاحداث انما تكمن في عمق المعاناة الداخلية للانسان ، حتى في هــذه القصص فان الشكل العام للبناء الدرامي يبقى في جوهره هو نفســه دونما تبديل .

اقرأ ، بعناية ، قصة (فانكا) لتشيخوف . فانكا الوحيد ، ذلك الطفــل القروي الذي يعيش عند حذّاء في المدينة ، يكتب رسالة الى جده .. عشية عيد الميلاد ، الحذّاء وزوجته ذهبا الى صلاة الصبح ، فانكــا وحيد . وامامنا تجري وتجري حياة هذا الانسان الصغير .. انها تجري على الرغم من عدم وجود احداث خاصة في هذه القصة .

« بذرة » الموضوع هي شخصية الصبي القروي المعطى الى المدينة ؛ الى « غرباء » . الطفل تعيس في حياته ، وها هو يكتب رسالة الى جده عن هذا . وكما في القصص القائمة على الاحداث الخارجية الظاهرة فاننــا نجد هنا ، ايضا ، عددا من التعقيدات والتقويات التي تعمل على تدعيم الخط الاساسي للموضوع . في البداية يعطينا الكاتب الامكانية لكي نفهم أن الطفل مرعوب ، وان الحالة الاستثنائية التي يعيشها هي التي فرضت عليه ان يخط هذه الرسالة .

« وقبل ان يخط الحرف الاول في الرسالة ، تطلع عدة مرات بخوف الى الباب والنافذة ، وانحرف الى زاوية معتمة ، حيث لاشيء من الجانبين سوى الرفوف وقوالب الاحذية ... » .

ثم تأتي دعامة جديدة ؛ اذ يتبين لنا أن فانكا يتيم الأبوين : « ليس لـي اب ولا أم ، انت الوحيد المتبقي لي ... » .

اذن ، ليس عند فنكا سوى شخص قريب واحد على وجه الارض — انه الجد نفسه الذي يكتب اليه رسالته الآن . الجد فقط يستطيع انقاذ الطفل اليتيم من مصائبه وتعاسته . نحن ندرك هذا جيدا عبر السطور

القادمة في الرسالة ، حيث ان كل سطر فيها عبارة عن دعامة جديدة تعمل على تطوير عقدة الموضوع . وعلى الرغم من غياب الاحداث الخارجية ، فان الموضوع الداخلي مستمر في حركته المندفعة الى الامام. وبالتدريج نبدأ ندرك ان ڤانكا لايعيش حياة سيئة فحسب ، بل إن العيش بالنسبة له لم يعد محتملا على الاطلاق .

« أشفق علي ، انا اليتيم البائس .. الجميع يضربني .. والجوع غير محتمل .. اما الكآبة ، فكيف اصفها ! ... ليس عندي سوى البكاء ... » .

دعائم الموضوع تتتابع واحدة خلف واحدة ، ضربة وراء ضربة :

« جدي الغالي ، إعمل معروفا لله ، خذني من هنا واعدني الى بيتنا في القرية ، فلم تعد لدي القدرة على العيش .. خذني من هنا أو سأموت ... » .

ولكي يستعطف جده ويقنعه بتنفيذ هذا الرجاء فانه يعد بتنفيذ أي عمل يطلبه الجد ، مهما كان هذا العمل شاقا .

« كنت ساهرب الى القرية مشيا ، لكن ليس عندي حذاء ، بينما اخاف الجليد كثيرا » .

وهكذا ، على الرغم من غياب الاحداث الخارجية وعلى الرغم من عدم وقوعها اصلا ؛ ففي تلك الليلة ذاتها ، في الغرفة ذاتها ، ومع الوحدة القاتلة للصبي ذاته الذي يكتب رسالة الى جده ، فقد مرت امامنا دراما عظيمة ... لقد تطور الموضوع من « بذرته » ، بانسجام ، ورسم لنا صورة قوية وحادة . ولاستكمال الموضوع والشخصية يترتب ، هنا ، حضور « المنعطف » نفسه الختامي الذي شاهدناه في قصة (أوهنري) ومسرحية (كالدوني) ... اما عبقرية تشيخوف فانها تخلق من هذا « المنعطف » قدرة جبارة على طرح مسألة انسانية واجتماعية عميقة في قصة قصيرة واحدة . فبعد ان ينهي ڤانكا كتابة الرسالة فانه يكتب على الغلف العنوان التالي : « الى قرية جدي » . ثم يضع الرسالة في صندوق البريد .

والقارىء يعلم بالطبع أن هذه الرسالة ، هذا الدعاء المعذب ، هذه النار العظيمة التي تسكن تلك الروح التعسة ، لن تصــل ، مطلقــا ، الــى المرسلة اليه .

وهنا نلاحظ انه في قصة « لاحدثية » كالقصة السابقة ، تم اتباع نفس بناء وتطور الموضوع الذي اتبع في القصص « الحديثة » .

بالمناسبة ، هل من الممكن أن تتشكل على الشاشة قصة محرومة مــن الحدث الخارجي ، حيث الموضوع كامن في حركة الروح العميقة ؟ لقد قال الكثير من الباحثين : ان الصفة المميزة للفن السينمائي تتبــدى ، بالذات ، في الحركة الخارجية للاحداث . وفي المقابل اقول: ان«الموضوع الداخلي » المحروم من اية علامات حركية ليس فقط يمكن له ان يتشكل على الشاشة ، بل ويمكن ان يكون اعمق واقوى قدرة في التأثير في المتفرج. من الممكن أن نصنع فيلما ممتعا عن فانكــا جوكوف ، حيث لاتجــري الاحداث الا في غرفة واحدة ، وحيث تتمحور جميعها حول نقطة واحدة ــ كتابة ألرسالة . لكن يجب أن نجد في هذه الغرفة حشدا من التفاصيل البصرية الدقيقة والمؤثرة ترافق الصوت الداخلي لفانكا في اثناء كتابــة الرسالة ، بحيث تعمل هذه التفاصيل على كشف الجو العام المحيــط بالطفل . اذا اوجدنا هذه التفاصيل التي ترافق فكرة الرسالة فاننــا سنحصل على دراما خارقة في قدرتها التعبيرية . وفي الوقت نفسه فان عمل الممثل الذي سيلعب دور فانكا يجب ان يكون قويا ومتنوعا بحيث يحمل للفيلم لونا انفعاليا اضافيا . والذا يخيــل الي ان الحلول التــي اختارها صانعو فيلم (فانكا جوكوف) لم تكن الاكثر جرأة وصوابا ، اذ عمدوا من اجل « إنعاش » موضوع القصة الى نقل بعض المشاهد الى خارج الغرفة ، وعرضوا على الشاشة لقطات مختلفة من حياة الاقطاعيين الهادئة في ساحة وطرقات القرية .

ان من يعمل على دفع السينما في اتجاه تصوير الاحداث الخارجية فقط انما هو يدنس هذا الفن العظيم ويستهلكه جاعلا منه صنعة كسيحة .

الفن السينمائي يملك قدرات غير محدودة وامكانيات جبارة في التعبير

عن اعمق واعقد الحركات الداخلية للروح الانسانية ، هذه الحركات المحرومة . كما يبدو للوهلة الاولى ، من الظواهر المرئية غير المنعكسة في النشاط الخارجي للشخصيات .

سأستشهد بفيلم يتكون من مجموعة قصص قصيرة(*). ويتلخص موضوع الفيلم في أن مليونيرا كبيرا يقرر قبل موته توزيع ثروته على أناس لايعرفهم ، وانما يختارهم حسب المصادفة والحظ في « دليل المدينة ».

احد اصحاب الحظ ، موظف صغير في بنك كبير . انه رجل عجوز مهذب. تبدأ القصة من عرض دخول هذا الموظف الصغير الى عمله . يخلع سترته . كما يفعل كل يوم ، ويعلقها على المشجب . يرتدي شرائط الاكمام السوداء ثم يجلس خلف طاولته ويبدأ بفرز البريد . بين الرسائل الكثيرة المتكومة على الطاولة توجد رسالة معنونة اليه شخصيا . يضع رسالته جانبا ويتابع عمله . وبعد الانتهاء من العمل فانه يمزق المغلف حيث في داخله رسالة يعلن مرسلها عن ان هذا الموظف الصغير قد صار مليونيرا .

لم تتحرك . بعد قراءة الرسالة، ولاعضلة واحدة في وجه البطل . وبكل هدوء فانه يخلع شرئط الاكمام من يديه، وبالهدوء نفسه يرتدي سترته، ثم يمشط شعره دونما عجلة ويرتب البريد . كما يفعل كل يوم قبل الانصراف . واخيرا يترك طاولته ويمشي . يصعد الدرج بترو كما لو ان شيئا لم يحدث .

ان في عدم الارتباك هذا . الذي تجلى في كون البطل لم يفتح رسالته اولا، وانما اشتغل على فرز بريد الخدمة . في هذا بالذات تكمن تقوية عقدة الموضوع التي تحدثنا عنها كثير حتى الآن .

(*) فيلم أمريكي بعنوان « لو كنت أملك مليونا » . انتاج ١٩٣٢ . مؤلف الموضوع : روبرت اندربوس . كتب السيناريو : كلايدبينون ، وات بولتون ، مالكولم بوللان ، آرنست لوبيتش واخرون . أخرج الفيلم : آرنست لوبيتش ، نورمان تاوروج ، ستيفان روبيرت ، نورمان مالكيود ، جيمس كروز .. واخرون .

وفي النهاية يقترب الموظف الصغير من « قدس الاقداس » .. يقترب من باب مكتب مدير البنك ، ويصبح جاهزا لان يطرقه . لكن الكاتب يسعى هنا الى اضافة تقوية جديدة ، حيث يفرض على بطله ، فجأة ، أن يبتعد قليلا عن الباب ويذهب الى المرآة ليصلح من هندامه . ثم يعود الى الباب ويطرقه . وحين يسمع الاذن بالدخول فانه يفتح الباب . خلف المكتب الواسع يجلس مدير البنك . والمتفرج ينتظر ، في هذه اللحظة ، وقوع حدث كبير من تلك الاحداث التي تعود أن يراها على الشاشة الفضية : معركة بين الرجلين ، شتائم وسباب .. أو أن يستدعي المدير الخدم لحمل هذا الوقح والالقاء به خارجا ، فيأتي الخدم ويحملون « الوقح ! » ، ثم يعتذرون عن تصرفهم هذا حين يخبرهم انه صار مليونيرا . أما الذي حدث في الفيلم فهو شيء مختلف تماما . هنا جاء « المنعطف » اي تلك الخطوة المفاجئة والمعاكسة لتوقعات المتفرج . فبعد أن فتح البطل الباب وقف عدة ثوان صامتا يحدق الى مديره المصعوق لتصرف هذا « السفيه » ... ثم يضغط البطل شفتيه الى بعضهما بقوة ويصدر ذلك الصوت المعروف المعبر عن الاحتقار ، وبعدئذ يغلق الباب ويخرج . وهكذا ينزل السلم بهدوء وطمأنينة .. القصة انتهت .

في هذه القصة لا توجد أية « ديناميكا » خارجية باستثناء فرز البريد وصعود الدرج . أما الحدث الداخلي في هذا المقطع فهو عظيم : اذ يصبح واضحا ، بالنسبة لنا ، طبع هذا الموظف الصغير وكذلك حياته كلها ، جوهر علاقته بصاحب البنك ، وكل اشواقه وأحلامه عن الحرية . هذه القصة القائمة على شخص واحد والتي تنحصر احداثها في ثلاثة أماكن تصويرية ، انما تعطينا لوحة اجتماعية ونفسية حادة وواسعة .

من السهل الاقتناع بعد هذا المثال بحقيقة أن الموضوع في أفضل القصص انما يعتمد على شخصية الابطال وسجاياهم ، وانه من اجل تطوير الموضوع بشكل ممتع لا بد له أن يحتوي على افكار وسجايا أو طبائع ممتعة .

ان نظام التهذيب والترتيب وعدم العجالة عند هذا الموظف الصغير هو الذي خلل لحمه ودمه ، وهو الذي رسم لنا لوحة موضوع القصة : في البدء قام الموظف بفرز بريد الخدمة وبعدئذ ، فقط ، فض الرسالة المعنونة اليه شخصيا (لكن في هذه الرسالة يوجد مليون دولار !) ، وبعد ذلك خلع بهدوء شرائط الاكمام السوداء وارتدى سترته ثم توجه الى السلم ؛ وحتى « توضيح » علاقته بمدير البنك لم تعتمد الا على صوت الاحتقار الصادر من شفتيه المضغوطتين الى بعضهما بعضا .

ضع هنا طبعا آخر لهذه الشخصية . وسوف ترى ، على الفور ، ان اساس القصة كله قد تحطم . وستكون بحاجة عندئذ الى خلق أشكال جديدة في التعامل مع الموضوع .

ماذا يتبقى من قصة تشيخوف او من قصة (أوهنري) اذا حرمت بطليهما من الطبائع المميزة لهما : تعاسة فانكا وعجزه في الدفاع عن نفسه .. تفاني الملاكم وحضور بديهته وقدرته على الفعل ، كذلك نزق زوجته .. الخ . من دون هذه الطبائع تتوقف موضوعات القصتين عن النمو . وأكثر من هذا فسوف يختفي حتما منطق الفن والحياة في تطورهما .

سيان ، أكان في القصة القائمة على أحداث حادة ومتنوعة والتي تسمى بـ « قصة الموقف » ، او في القصة القائمة على احداث داخلية ، فان الاساس يبقى واحدا : يجب ترسيخ وتوطيد الموضوع ؛ يجب ايجاد « البذرة » القابلة للنمو ؛ ويجب انتشال خط الموضوع من تلك البذرة ؛ ثم تقوية هذا الخط وتعقيده باستخدام « المنعطفات » .

تتميز القصة السينمائية بالاختصار . بكلمة ثانية ؛ تتميز بحرارة الموضوع ؛ بحرارة الحوار ؛ بحرارة الشخصيات .. واخيرا بحرارة التشكيل في البناء الدرامي .

ينبغي أن يكون كل شيء حارا . والحرارة تعني ، بالضرورة ، الاختصار. ولكي نميز بين القصة السينمائية وبين « الرواية السينمائية » فاننا

سندرس ، على سبيل المثال ، موضوع قصة قصيرة للكاتب (إيفان بونين)(*) بعنوان « الخريف البارد » .

في عام ١٩١٤ ابتدات الحرب العالمية الاولى . شهر ايلول . خريف مبكر وبارد جداً . بطلة القصة مخطوبة لشاب سيتوجه غداً الى الجبهة . انها ليلة الوداع . قبلة طويلة في ذلك البستان الخريفي (تجري احداث هذا المشهد في عزبة احد الاقطاعيين) . المشهد مكتوب بطريقة تجعل القارىء يشعر بحدة معاني الكلمات التي يودع بها الشاب فتاته :

ــ عيناك لامعتان . الا تشعرين بالبرد ؟ الهواء شتائي تماما . ان يقتلوني، فلن تنسيني بسرعة ، اليس كذلك ؟

« لقد فكرت (القصة تروى من وجهة نظر الفتاة) : وفجاة يقتلونه حقا ؟! هل يعقل ، مع ذلك ، انني سانساه في وقت قصير ما ؟ لكن كل شيء ، في نهاية الامر ، يحال الى النسيان .. ثم اجبت ، بسرعة ، خائفة مرتعبة من هذه الفكرة :

ــ لا تقل هذا ! فلن احتمل موتك ... » .

قتلوا الشاب الصغير بعد شهر واحد من رحيله . ومات والدا البطلة . وعاشت في عام ١٩١٨ في موسكو ، في احد الاقبية عند احدى التاجرات. واضطرت الفتاة الى ان تبيع في سوق سمالينسكي كل ما بقي لديها من الماضي : خاتم الخطوبة وصليبا ذهبيا ، ومعطفا من الفرو اكله العث . ثم تزوجت من رجل عجوز وسافرت معه الى مدينة دينكين في الجنوب ، وهربت منها عندما هاجمها الجيش الاحمر . هربت مع زوجها ، بحرا ، في ليلة عاصفة من ميناء نوفوروسيك الى تركيا . وفي الطريق مات الزوج . عاشت طويلا في القسطنطينية ، وبصعوبة بالغة ، كانت تؤمن

(*) إيفان بونين ــ كاتب روسي عظيم . يعتبره الكثيرون من النقاد امتدادا طبيعيا في القرن العشرين لعمالقة الادب في روسيا القرن التاسع عشر من امثال غوغول ، دوستويفسكي ، وتشيخوف . هاجر من روسيا بعد ثورة اكتوبر وعاش في الغربة حتى مماته . له قصص كثيرة جدا . وقد طبعت اعماله الكاملة في موسكو اكثر من مرة حتى الآن . (المترجم)

لنفسها لقمة الخبز . ارتحلت من دون اقارب او اصدقاء الى : بلغاريا ، تشيكوسلوفاكيا ، بلجيكا ، فرنسا .. واستقرت اخيرا في مدينة نيس . رات كل شيء وجربت كل شيء .. ولا تزال تعيش حتى الآن في المدينة ذاتها ، على ما يبعث به اليها الله . انها الآن عجوز وحيدة ، مهجورة مثل جميع من ترك وطنه في تلك الساعة العصيبة ، في تلك الساعة العظيمة .. ساعة دقت اجراس الثورة .

ولنتابع معها الآن كلماتها الاخيرة ، كلمات ختام القصة .. ها هي ذي — من جديد — تتذكر خطيبها الاول الوداع معه في تلك الامسية الباردة من ذلك الخريف البعيد :

« وهكذا فقد تحملت موته . مع انني قلت ، برعونة ، ذات مرة : لن احتمل ذلك . وكلما أتذكر ما حدث لي منذ ذلك التاريخ البعيد ، فانني اسال نفسي : ماذا كان في حياتي ؟ واجيب : في ذلك المساء الخريفي البارد فقط . هل حقا انه كان موجودا ذات يوم ؟ نعم ، لقد كان وانقضى. هذا كل شيء . اما ما تبقى فهو ليس اكثر من حلم لا حاجة اليه » .

القصة ، في نظري ، عظيمة بقوتها في الدخول الى عمق موضوعة الهجرة بمعانيها السياسية والاجتماعية والانسانية كافة .

كيف يمكن التعامل مع هذا الموضوع من اجل كتابة رواية او سيناريو لفيلم طويل ؟ سيسعى الكاتب في هذه الحالة لا الى الحديث بالتفصيل فقط عن العزبة الاقطاعية في ذلك المساء الخريفي البارد ، وانما أيضا ، عن سوق سمالينسكي سنة ١٩١٨ وانواع التجارة الموجودة فيه . ثم سيرينا لقاء البطلة بزوجها مستقبلا ورحلتها معه الى الجنوب والناس الذين التقوهما في الطريق . ثم كان سيصور لنا بالتفصيل عملية الهروب من روسيا بعد هجوم الجيش الاحمر . وسيضطر كذلك الى تصوير الباخرة والامواج المضطربة وموت الزوج . ثم ، وبتفصيل أيضا ، رحلة البطلة في البلدان المختلفة حتى مدينة نيس .

ان ما يفعله كاتب الرواية او السيناريو هو عمل صائب حتما .

لكن كيف يتصرف كاتب القصة ؟ وبالتحديد ، كيف عالج إيفان بونين هذا الموضوع ؟

انه يصف لنا بدقة مذهلة تفاصيل ذلك المساء الخريفي البارد في تلك العزبة الاقطاعية . وبعد ذلك يعمد ، فقط ، الى تعداد وذكر الوقائع التي مرت على مدار ثلاثين سنة من حيـاة البطلة دون الدخول في اية تفاصيل ودون أن يتوقف ، مطلقا ، عند اي من هذه الوقائع . انه يمر فوقها مسرعا كمن يتزلج عليها . ويركز اهتمامه على المشهد الاخير ، على البطلة الجالسة في غرفة قذرة في احد أحياء مدينة نيس ، وهي تتذكر حياتها ، ثم وهي تقرر ان كل ما مر بها كان حلما لا حاجة اليه باستثناء ذلك المساء الخريفي البعيد .

اشياء كثيرة تبدو مهمة وضرورية في بعض الاحيان ، لكن في الحقيقـة يمكن المرور عنها بسرعة ، ويمكن عدم تفصيلها واعطائها ابعادا اكثر مما تستحق . ان القدرة على اختيار ما هو اساسي ولفظ ما عدا ذلك هو الامر الاهم في بناء القصة السينمائية . انه ، بالضبط ، ما عنيناه بكلمة « الاختصار » .

فن القصة السينمائية يحتاج الى حرفية دقيقة . يجب ان تعرف جيدا ما هو مهم للموضوع ، وما هو « تقريبا » مهم .. ما هو أساسي وما هو سطحي وعرضي . هنا يكمن جوهر بناء القصة السينمائية . وهذا ما يجب أن تتعلمه وتتعلمه . يجب ان تتعلمه ليس من اجل كتابة قصة سينمائية فقط ، بل عموما ، من أجل كتابة السيناريو الطويل . لان واحدة من الاخطاء الراسخة لدى معظم كتاب السينما الشباب هي وجود الكثير من المشاهد الزائدة في أعمالهم .. نعم ، مشاهد زائدة يمكن تمزيقها دون ان تصاب البنية العامة للسيناريو بأي خلل أو ضرر يذكران .

الفن السينمائي يملك القدرات الهائلة للتعبير باختصار عن اي موضوع كان . خذ اي فيلم من أفلام الدرجة الممتازة وحلله . سوف ترى ، على الفور ، كم من « العقد » وكم من المشاهد ، التي تبدو ضرورية للوهلة الاولى ، محذوفة نهائيا من الفيلم .. لانها ، في الحقيقة ، غير ضرورية بتاتا .

الاختصار ـ هذه الخاصية المميزة للفن السينمائي ، يجب استغلالها دون انقطاع عند الكتابة للسينما .

الاختصار والحرارة يشملان الحوار بالضرورة .. كل جملة في الحوار يجب ان تكون ضربة في الصميم كضربات « المبارزة » . وعندما تكون الجملة ضربة ، فيجب ان يكون الرد عليها ضربة شبيهة بالمقابل . انها مبارزة بالسيوف بين خصمين عنيدين . هذه المبارزة يمكن ان تكون « خارجية » ، عندما تكون الجملة او مجموعة الجمل مؤثرة ، بشكل فعال ، في الحركة الظاهرة للاحداث ؛ في البناء الظاهري للموضوع . لكنها يمكن ان تكون « داخلية » ايضا ، وذلك عندما تتعامل مع العمق النفساني للشخوص ، اي بما تحتويه من معان مبطنة تؤثر في احاسيس وفي سلوك هذه الشخوص ، التي يصعب التعبير عنها بفعل ظاهري ما ، أكان في هذه الحالة او في سابقتها ، فالامر سيان : يجب أن يكون الحوار متحركا ، نشيطا ، ومكثفا . يجب أن تعود عشرات المرات الى مراقبة كل جملة على حدة لتتأكد من انها مؤثرة وفعالة ، وان لم تكن كذلك فينبغي عليك أن : تنقلها الى مكان آخر ؛ تحذفها ؛ تقويها ؛ تختصرها ، تضغطها ؛ تحقنها بالقدرة على الضرب . نعم ، يجب أن تفعل شيئا ما بالضرورة . ان العمل على كتابة الحوار السينمائي هو مدرسة ممتازة لتعلم كتابة الحوار عموما .

عند كتابة الحوار يجب ان تتذكر امرين اثنين :

اولا : يستحيل كتابة حوار جيد اذا لم يكن لديك ، بالاساس ، موقف قوي فعال ومتوتر . يجب أن لا تنس هذه الحقيقة . فحين يكون المشهد ضعيفا ، فانك ستكتب حوارا مملا وفاترا حتما . كتابة الحوار لا تعني تأليف جميل انشائية . بل تعني ، قبل كل شيء ، خلق الانسجام والتكامل بين الموقف والكلمة المحكية .. هناك خطأ شائع يكمن في ان الكاتب يبدأ ، اولا ، بكتابة الحوار قبل التفكير بخلق الموقف ... هذا خطأ بشع .

ثانيا : يجب أن لا تنس ان المشهد السينمائي لا يتألف من الحوار فقط .

المشهد السينمائي يتالف من مجموعة وسائل تعبيرية معقدة ، تمثل الكلمة المحكية احداها فقط . لدينا العديد من العناصر المعقدة الصامتة التي تؤثر في سير الاحداث : المنظر ، حركة الممثل ، المستوى الثاني ، التفاصيل المصورة بلقطات كبيرة ... الخ . في السينما يجب تهديم الحوار لصالح العناصر الصامتة . انا اعطيك هذه النصيحة : اكتب المشهد اولا كما لو انك لا تملك سلاح الحوار . اكتبه معتمدا على العناصر الصامتة فقط . وبعدئذ ضع الحوار في الاماكن التي لا يمكن ابدا ان تكون صالحة دونه .

ومن خصائص القصة السينمائية ، ايضا ، رسم طبائع الشخصيات . ميزتان أو ثلاث مزايا واضحة ودقيقة للبطل وتكون الشخصية جاهزة.. المعالجة الدقيقة بـ « نغمات خافتة » و « ظلال » مختلفة للطبائع امر معقد جدا في القصة ، بل انه غير لازم .. هذا لا يعني عدم الحاجة الى معالجة طبائع الشخصيات ، بل العكس هو الصحيح ، فقد سبق واوضحت انه كلما كانت الشخصيات ممتعة كانت القصة ممتعة . لكن الذي اعنيه هنا هو : يجب رسم هذه الشخصيات بلمسات حادة وفعالة بعيدا عن كل بهرجة أو تحذلق . ان الشيء الاهم هو اظهار بعض المزايا الخاصة بالبطل على ان تكون هذه المزايا حادة ، دقيقة ، ومتلاحقة كالضربات .

من خصائص القصة السينمائية كذلك « العدد القليل » للشخوص فيها. ان « كثرة العدد » امر قاتل جدا ، لان هذه الكثرة تعيق اندفاع الاحداث وتصبح عالة على الموضوع .

كل شخصية زائدة انما هي حمل ثقيل يجثم على القصة ويفرمل حركتها الحرة بين لحظة ولحظة ، كما يستدعي كتابة اضافات توضيحية و « عقــدا » جديدة : لذا يجب توخي الدقــة والاقتصاد في اختيــار الشخصيات . كما يجب التدقيق في وضعها مرات ومرات قبل ان تسمح لها بالتواجد أو بالحركة . انتبه ! فقد تكون احدى شخصياتك زائدة عن الحاجــة . كثيرا ما يحدث انه عند التدقيق يسقط العــديد من

الشخصيات التي كانت تبدو لك سابقا ؛ مهمة ولا غنى عنها . يجب الا تترك من الشخصيات سوى ما يشكل اللحم والدم والعمود الفقري الذي لن تتمكن قصتك من الوقوف دونه .

عند اختيار الشخصيات او عند التدقيق فيها يجب ان تتذكر حقيقة مفادها ، ان بامكانك دمج شخصيتين او اكثر في شخصية واحدة ، بحيث تكون قادرة على حمل الموضوع ... واذا كان ذلك ممكنا فهو اذن ضروري . بالمناسبة ، ان مثل هذا « التكميل » اي دمج شخصيتين او اكثر في شخصية واحدة يلزمك ، دائما ، حتى عند كتابة السيناريو الطويل .

يمكن ان يلتقي أبطال القصة او يمكن ان يحيط بهم عدد من الشخصيات الثانوية . اما الابطال الاساسيون فينبغي اختصارهم الى اقل عدد ممكن . وينبغي أن تعطي لكل منهم وجهه الخاص وطبائعه الخاصة .

كثيرون من كتاب الدراما السينمائية يبدؤون احداث موضوعاتهم من لحظة مـا يسمى بـ « البداية » . تصنع ولو ، اعتباطا ، العديد من السيناريوهات الحديثة وسوف تقتنع بأنها جميعا — كما لو ان ذلك قاعدة حتمية — تبدأ من لحظة وصول البطل الى مكان عمله الجديد .

لمثل هذا الاستعراض غير اقتصادي بالمرة ، ونادرا ما يكون مفيدا . خاصة في القصة . اعتقد ان البدء بالعقدة فورا افضل بكثير من الشكل السابق . لاننا ندخل مباشرة ، بذلك ، الى قلب الاحداث بصورة حادة . . اي الى اكثر اللحظات تأثيرا .

في قصة (الدراق) التي استعرضناها آنفا ، لا يحدثنا (او . هنري) كيف تعرف الزوجان الواحد بالاخر ، او كيف وقع كل منهما في حب الاخر ، ولا يحدثنا كيف يعيشان الآن . انه يبدأ القصة بنواة الموضوع . . يبدأها بنزق العروس حين خطر لها ان تتسلى بأكل حبة الدراق . القصة مبنية بطريقة تتيح للقارىء ان يكمل بنفسه الصورة القائمة حتى لحظة ما قبل البداية .

ولا يحدثنا تشيخوف كيف وصل ڤانكا الى المدينة ؛ كيف تودع من جده ؛

وكيف صار يشتغل عند الحذاء ... الخ . تشيخوف يبدأ قصته من كتابة الرسالة ، اي من المركز الدرامي للقصة . وهنا يستطيع القارىء ، ايضا ، ان يستكمل بناء الصورة اللازمة .

من الخطأ ان تسعى الى الحديث عن كل شيء غير معتمد على حيوية المتفرج . لانك ستقع ، حتما ، في مطب السرد الاخباري المطول لعرض واقع الشخصيات .

هذا العرض المطول ، ببساطة شديدة ، شيء غير محتمل بالمرة .

بالطبع ، توجد حالات شاذة . اما كقاعدة فانه ينبغي كتابة القصة بدءا من موقف حاد متوتر . وكل ما يسبق هذا الموقف يجب ان يكون واضحا في اندفاعة الاحداث المتطورة الى الذروة . او ان يكون متروكا للمتفرج ليستكمله من دون صعوبة .

ينبغي الحديث هنا عن صوت المعلق . يستخدم هذا الصوت عادة لاعطاء معلومات ما . ولكن يجب الا تنس ان هذا هو صوت المؤلف ، الذي يملك الحق ومطلق الحرية في تقييم الشخصيات واعطاء راي وتحديد موقف من الحدث الموجود في الكادر . وكذلك توضيح فكرته وتصوراته عن ظواهر الحياة والعلاقات الانسانية .. انه يستطيع ان ينقل الينا شجنه وسعادته فيما يتعلق بهذا الحدث او ذاك .. يمكن لهذا الصوت ان يكون طيبا او شريرا .. غاضبا او متسامحا ... الخ .

يجب ان يملك القدرة على اعطائنا في الفيلم ما يستطيع ان يعطيه تدخل المؤلف في الرواية او القصة او الملحمة .

وفي النهاية فان صوت المعلق قادر على ان يقدم للمتفرج تلك الحلقات الناقصة في الموضوع ، والتي ارتأى المؤلف ان لا يقدمها لنا ، لسبب او لآخر ، عبر مشاهد مصورة .

هذا ليس مناقضا لقواعد اللغة السينمائية كما كان يعتقد الكثيرون حتى زمن غير بعيد . وانما العكس هو الصحيح ، فعند القدرة على استخدام صوت المعلق استخداما سليما فان هذا الصوت سيتحول الى وسيلة سينمائية خارقة في قوتها تفتح امامنا آفاقا جديدة جدا .

أروى العربية وأروى الالبانية

محمد موفاكو

بين الادبين العربي والالباني هناك صلات تقدم أرضية فنية للادب المقارن ، الا ان هذه الارضية بقيت خارج آية دراسة شاملة ، باستثناء بعض الاشارات هنا وهناك[1] . ونحن نامل ان يتاح لنا في وقت قريب ان يتاح لنا ان ننشر دراسة مكثفة لنتائج أبحاثنا التي مازالت مستمرة منذ عدة سنوات . ومن ذلك سنتناول في هذه المناسبة نموذجا واحدا فقط للصلات التي تجمع بين الادبين العربي والالباني . ويدور هذا النموذج حول شخصية « أروى » ، وبالتحديد حضورها في الادبين العربي والالباني ، أو لنقل انتقالها من الادب العربي الى الادب الالبـــــاني .

وفيما يتعلق بالادب العربي نرى « اروى »، في احد قصص « الف ليلة وليلة »[2] ، وهي تدور حول امراة كتبعليها ان تعاني كثيرا في سبيل حب زوجها . فقد تركها زوجها القاضي امانة لدى اخيه الى ان يعود من سفرة له ، الا ان هذه الاخ سرعان ما يحاول ان يغريهـا بحبه في غياب اخيه . ولكن ، حين يواجه برفضها العنيف ، يستدعي شهود زور فيشهدوا عليها بالزنا ، ولتنال عقوبة الرجم كجزاء لها . وفعلا تنفذ العقوبة ، الا ان رجلا صالحـا يمر بترب الحفرة التي رجمت فيها وينتشلها في انفاسها الاخيرة ، حيث ياخلها الى البيت ويعتني بها الى ان تشفى . وهناك تعتني هي بابن هذا الرجل لفترة ، الى ان يراها احد « الشطار » ويطمع فيها . ولكن حين ترفضه يقدم على اغتيالها ، الا انه يصيب ابن صاحب البيت . وهكذا تلاحقها المشاكل دائما . وازاء هذا ، تهرب من البيت ، وفي الطريق ترى جمعا يوشك ان يصلب رجلا ، فتنقذه بما معها من دراهم . وهذا يعوض عليها شيئا

مما فات ، فينذر نفسه ان يخدمها ويبني لها صومعة . وفي هذه الصومعة تكتسب القدرة على شفاء المرضى المصابين . ويحدث ان يصاب بالرض كل من اساء اليها فيقصدونها لشهرتها في المعالجة . ولدى قدومهم تتعرف عليهم وتشترط عليهم ان يقصوا على مسمع الجميع ، ومن بينهم زوجها ، ما قاموا به من اساءات . وفعلا يروي كل واحد ما قام به ، فتعفو عنهم في النهاية وتعيش سعيدة مع زوجها(٣) .

وكما نرى ، فان هذه القصة تقدم مادة غنية يمكن استلهامها ، عن التضحية التي تصل الى ذروتها لدى « اروى » في سبيل حبها لزوجها . وفي حدود ما نعرف فان الاديبة السورية وداد سكاكيني كانت اول من استثمرت هذه المادة في الادب العربي الحديث ، حيث اعتمدت عليها كقاعدة لروايتها « اروى بنت الخطوب » التي صدرت في القاهرة سنة ١٩٤٨(٤) . وما يثير في هذه الرواية ان المؤلفة تلح أكثر على الاطار العربي للرواية منذ الصفحة الاولى . فهي تحدد اطارا زمنيا للرواية « في دمشق منذ الف عام » . وهي تفتتح الرواية بالنعمان « زوج اروى » ، الذي يعمل بالتجارة بين الشام والعراق . فهذا ، مع ثروته الطائلة ، تتوق نفسه الى صفقة اللؤلؤ فيترك زوجته امانة عند اخيه . وهنا يتكرر ما شاهدناه سابقا في القصة وينتهي الامر بالمرأة الرجم . وهنا تبرز المؤلفة حمدون « احد سادات تدمر » في قافلة سائرة من دمشق الى تدمر حيث ينقذها . وعوضا عن احمد « الشطار » تترك المؤلفة الدور لعبد من عبيد حمدون كي يحاول معها ، ومع فشله يحاول الانتقام منها باتهامها بالسرقة .

ومع اكتشاف السرقة تهرب « اروى » فتنتقل في طريقها الرجل الذي كان يوشك ان ينفذ به حكم الموت ، كما في القصة السابقة . الا ان المؤلفة تدخل هنا عنصرا درامانيكيا ، حيث يلحق بها هذا الرجل في الصحراء ليغتصبها . ولكن ، حين تتصدى له يستغل قدوم قافلة تجارية فيبيعها بالف دينار على اساس أنها جارية له . وفي القافلة ينقذها شيخ يأخذها الى مصر ، حيث ينصحوه ان يبيعها في جزيرة كريت . وفي السفينة يتآمر عليها بعض الركاب لاغتصابها ، الا ان عاصفة تهب وتحطم السفينة ، فتتعلق « اروى » باحد الالواح حتى تشارف احد الجزر . وتعين « اروى » ملكة للجزيرة ، بسبب أن سكانها كانوا قد اتفقوا على تعيين اول غريب يرد اليهم بعد موت ملكهم . وفيما عدا هذا تجري الحوادث على نحو ما انتهت عليه في القصة التي استعرضناها(٥) .

اما فيما يتعلق بالادب الالباني ، فان « اروى » قد استلهمت في اكثر من عمل ادبي ، فيما

يشكل ابداعات لهافيمتها في هذا الادب . ومما لا شك فيه ان الشاعر محمد تشامي (١٧٨٤ ــ ١٨٤٤) هو اول من استثمر هذه المادة في الادب الالباني ، وذلك في ملحمته الشعرية « اروى » Erveheja التي تتألف من ٨٥٦ بيتا ، والتي كتبها حوالي سنة ١٨٢٠(٦) . وفيما يتعلق بهذا الشاعر ، نرى انه من الضروري أن نذكر أنه انتقل للدراسة الى مصر ، كغيره من ألالبانيين ، حيث بقي فيها عشر سنوات . وقد أتاحت له هذه الاقامة الطويلة ان يتقن العربية جيدا وان يتعرف عن كتب على الثقافة العربية . ومن ذلك نذكر له ترجمته المعروفة لقصيدة « البردة »(٧) . ومع ذلك يثار الشك حول مصدر ملحمته « اروى » . ففي « تاريخ الادب الالباني » ، وهو التاريخ الرسمي الذي يؤخذ به عادة ، يذكر ان الشاعر قد استمد موضوعه من كتاب تركي(٨) . ولكن نجد شيئا اقرب الى الصحة في كتاب آخر ، « من الادب الالباني » ، الذي يذكر صراحة بانه قد استمد موضوعه من كتاب عربي(٩) . وكنا قد أشرنا في مقال سابق عن مصدر هذا الموضوع في كتاب « الف ليلة وليلة »(١٠) وعن تأكيد المصدر العربي لملحمة الشاعر محمد تشامي . وفي هذا كنا قد اعتمدنا على تأكيد الباحث المعروف حسن كلشي بان الشاعر قد اطلع على « الف ليلة وليلة » خلال اقامته الطويلة في مصر(١١) .

ومن المثير ان هذه الملحمة قدر لها ان تنتشر في أوساط الالبانيين مع انها لم تطبع بنصها الاصلي الذي كتبه محمد الشامي . فقد نسخت الملحمة الاصلية اكثر من مرة ، وكان ممن نسخوها اللاهودو العسكري ، وشاءت الظروف ان تقع هذه النسخة بيد الكاتب الالباني المعروف ياني فرتو (١٨٢٢ ــ ١٩٠٠) فاعاد كتابتها بالحروف اللاتينية . بعد أن كانت مكتوبة بالحروف العربية ، وطبعها للمرة الاولى سنة ١٨٨٨ . الا ان فرتو أجرى عليها تعديلات كثيرة بتصفيتها من الكلمات العربية والتركية ، بحيث نجح في نواحي معينة وأخفق في نواح أخرى(١٢) . ومن المثير ان النسخة الاصلية لمخطوطة تشامي بقيت مجهولة حتى الخمسينات ، وهي اليوم محفوظة في المكتبة القومية في تيرانا(١٣) .

اما من حيث موضوع هذه الملحمة فهو قريب جدا من الخط الذي سارت عليه الحوادث في رواية وداد سكاكيني ، ولكن باطار اقرب للالبانيين . فهنا نجد أيضا سفر الزوج ومحاولة اخيه استغلال غيابه ، ورجم « اروى » وانقاذها ، وانقاذها هي للرجل من حبل المشنقة واساءة هذا الرجل اليها . وفي ملحمة تشامي نجد أن هذا الرجل يبيعها الى صاحب مركب ، حيث ان العملية تتم قرب شاطىء البحر عوضا عن الصحراء . وفيما عدا هـــذا

تأخذ بقية الحوادث مجراها كما في رواية « اروى بنت الخطوب » لسكاكيني(١٤) . وهذا التشابه ، ان لم نقل التطابق ، بين ملحمة تشامي ورواية سكاكيني يدل على ان مصدر العملين واحـد .

ولقد ذاعت وانتشرت شخصية « اروى » ، أو لنقل قصة « اروى » ، بشكل واسع بين الالبانيين ، سواء بواسطة النسخ التي نسخت من الملحمة الاصلية او بواسطة النسخة المطبوعة فيما بعد . ولم يقتصر انتشار هذه القصة على أوساط القراء والمثقفين ، بل في الاوساط الشعبية أيضا ، حيث انها اصبحت جزءا من الادب الشعبي الالباني . وقـد عثرنا نتيجة ابحاثنا على نموذجين او عرضين لهذه القصة فيما تم طباعته من القصص الشعبية الالبانية . فالقصة الاولى تحمل عنوان « عهد عقد الزواج » التي نشرت اولا في كتاب د. كورتي « حكايات قومية » ومن ثم مجموعة « الفولكلور الالباني ـ النثر الشعبي » في تيرانا سنة ١٩٦٦(١٥) . والقصة الثانية التي وجدناها هي « زوجة الحاج » التي سجلها خليل كايتازي ونشرها في كتابه « النثر الشعبي لدرنيتسا »(١٦) . وما هو واضح من الكتاب الثاني ، فان هذه القصة مازالت تروى وهي بالتالي مازالت حية في الاوســاط الشـعبية .

وفي هذه النماذج الشعبية لقصة « اروى » نجد بعض التعديلات البسيطة ، الشيء الذي يبدو طبيعيا في الادب الشعبي ، حيث تدل كل قصة عن الوسط الذي تروى فيه . ففي القصة الاولى ، « عهد عقد الزواج » ، نجد ان الزوج يضطر الى فراق زوجته بسبب البحث عن العمل ، أو بسبب الاغتراب Gurbeti كما يقول الالبانيون ، الشيء الذي كان شائعا بين الالبانيين في القرن التاسع عشر واوائل هذا القرن . اما في القصة الثانية ، « زوجة الحاج » ، فنجد أن الزوج يضطر الى فراق زوجته بسبب ذهابه الى الكعبة لاداء فريضة الحج . وفيما عدا بعض الروتوش لانجد في هاتين القصتين تغييرات في مجرى الحوادث كما رأيناها سابقا .

الا أن « اروى » لم تبق حية في الادب الشعبي فقط ، بل دخلت أيضا في الادب الالباني المعاصر ، حيث تحولت الى مسرحية باتت معروفة على نطاق واسع لدى الالبانيين . وقـــد كتبت هذه المسرحية التي تحمل اسم « اروى » Erveheja الكاتب احمد تشـريزي (١٩٢٥) في الستينات ، وعرضت لاول مرة في مسرح برشتنا ، عاصمة اقليم كوسوفا ، في سنة ١٩٦٧ . وقد اكتسبت هذه المسرحية شهرة واسعة على النطاق الاقليمي واليوغسلافي وفازت

بعدة جوائز . ففي « ملتقى المسارح المحترفة » لجمهورية صربيا ، الذي انعقد في مدينة نيش ، فازت بالمركز الاول كما فازت بخمس جوائز دفعة واحدة . كما انها فازت بالجائزة الاولى للاخراج في « مهرجان المسرحيات اليوغسلافية » الذي انعقد في مدينة نوفي ساد(١٧) ويكفي ان نذكر ان هذه المسرحية عرضت حتى الآن اكثر من مئتي مرة في كوسوفا وفي يوغسلافيا ، كما انها عرضت ايضا في البانيا سنة ١٩٧١ . ومن المثير ان هذه المسرحية لم تطبع ، على الرغم من كل هذا النجاح ، الا في سنة ١٩٧٨(١٨) .

اما من حيث موضوع المسرحية ، فقد اعتمد الكاتب تشيريزي على ملحمة « اروى » للشاعر تشامي ليكتب مسرحية عصرية . الا ان هذا التعصير لم يمس مجرى الحوادث ، التي جاءت هنا مختلفة سواء في الاصل او في بقية النماذج . ففي الاصل ، كما في بقية النماذج تنتهي معاناة « اروى » بعفوها عمن اساؤوا اليها وبعودتها ثانية الى زوجها لتقضي معه بقية حياتها في سعادة . اما في مسرحية تشيريزي ، فنحن نرى هذا ايضا ولكن نفاجا بان هذه النهاية ليست الا مجرد حلم تستغرق فيه « اروى » لتستفيق فيما بعد على ضوضاء الـــذين يلاحقونها منذ البداية . وفي هذه المرة لا تسلم « اروى » بل تقتل بعنف من اولئك الذين لهم مصلحة واحدة في تصفيتها ، لان في وجودها فضيحة دائمة لهم . وهذه النهاية المفجعة يسقطها الكاتب ايضا على زوجها ، ولهذا يبقى حبهما حلما ويتحولا الى رمز للحب وسط محيط من الحقد والكراهية .

وقد ارتاينا ، بعد هذا العرض الموجز ، ان نقدم بعض النماذج عن « اروى » في الادب الالباني ، سواء من الادب الفني أو من الادب الشعبي . وسنراعي هنا التسلسل التاريخي لحضور « اروى » في الادب الالباني ، كما مر معنا سابقا . أي اننا سنبدأ من ملحمة « اروى » للشاعر محمد تشامي ، التي تعود الى عام ١٨٢٠ ، على اعتبارها ملهمة للابداعات الاخرى .

١ — « اروى »
مقاطع من ملحمة محمد تشامي

اروى كانت امراة
ليس لها مثيل في تلك الايام
وحين تزوجت
كانت فتـاة تشبه القمر

واضطر زوجها على عادته
ان يسافر الى بلاد الغربة
فارسل وراء اخيه واخبره
ليترك له زوجته امانة في عنقه

اخذ طريقه وراح
وسارت اموره على مايرام
فما كانت لديه شبهة
بتركه لأروى لدى اخيه

اما اخوه
فقد عاد ليؤدي امانته
خلع جانبا طربوشه
وجاء عند اروى

قال لها دون تمهيد
« اروى يا حياتي »
« أنا ذلك البائس »
الذي يفكر فيك ليل نهار »

« احبني وارحميني »
« ارحمي هذا البائس »
« لا تدعيني في هذه الدوامة »
« لنلتقي مرة فقط »

حين سمعت اروى
هذه الكلمات من سلفها
التفتت فورا اليه
ورمقته بنظرة حادة

قالت له « كيف تطلب هذا ؟
« وكيف تبرر في نفسك هذا ؟
« وكيف لا تتذكر اخاك بهذا ؟
« اتريد ان تخون عهده بهذا ؟ »

---

٢ – « زوجة الحاج »
حكاية من الادب الشعبي

في قديم الزمان ، ذهب احد الحجاج الى الكعبة وترك زوجته امانة لدى اخيه . وحاول هذا الاخ ان يغتصبها بالقوة ، الا انه مااستطاع . وكرر محاولته ، الا انها رفضت واصرت على رفضها .

حينئذ ذهب الى القاضي وقال له : لقد ترك اخي زوجته امانة في عنقي ، وفيما لو ضبطتها تمارس العمل الشنيع ، ماذا تقول لافعل بها ؟

قال القاضي : ــ اذهب الى احد مفارق الطرق واحفر هناك حفرة ، وخذ المراة وضعهــا هناك ، وخذ معك ايضا عربة مملوءة بالحجارة وارجمها كما تريد . ومن يمر من هناك ليرجمها ايضا بالحجارة .

اخذ هذا الحجارة وحفر حفرة هناك ، ورجم المراة الى ان غابت عن الوعي . في ذلك الوقت ، مر احد البكوات على حصانه من هناك ، وحين راى الحصان المراة اخذ يصهل ، ولما رأى هذا المراة سالها : ــ من أنت ؟

قالت : ــ انا امراة ، القوني في هذه الحفرة ورجموني بالحجارة بما استطاعوا ، ومع هذا بقيت حية .

اقترب البك واخذ المراة ، وضعها على حصانه واصطحبها الى بيته . واستردت المــراة صحتها بعد عدة ايام ، واخذت تعمل في خدمة البك . وقد كان لهذا البك اجير يعمل عنده . فحاول هذا ان يغتصبها بالقوة ، لكنه مااستطاع ، كما حاول ان يتزوجها بالقوة ، ولكــن مااستطاع ايضا . وكان لذلك البك طفل صغير . وفي احد الليالي ، قام ذلك الاجير وطعن الطفل حتى ارداه قتيلا . وبعد هذا اخذ السكين ، وهي تقطر دما ، ووضعها تحت راس

تلك المراة . وحين استيقظ الملك رات زوجته ولدها ميتا ، ولاحظ الملك ان شخصا ما قد ذبح طفله . وحين لاحق قطرات الدم وجد لدى تلك المراة السكين الملطخة بالدم . فقال الملك : ــ طالما حدث هذا ، ساعطيك مئة ليرة لانك خدمتني ، واذهبي حيث تريدين .

واخذت هذه المئة ليرة وذهبت الى مدينة بعيدة . وحين وصلت الى تلك المدينة ، كان الناس هناك قد القوا القبض على احد اللصوص وارادوا ان يشنقوه .

وسمعت من يقول منهم : ــ اذا اعطانا شخص ما مئة ليرة سنطلق سراحك .

وحين سمعت هذه المراة هذا آلمها كثيرا ، فاقتربت واعطتهم مئة ليرة ، فاطلقوا سراحه فورا حينئذ قال هذا : ــ من دفع هذه المئة في سبيلي ؟

قالوا له : ــ امراة .

فاسرع خلفها الى ان بلغها ، وقال : ــ هل اعطيت انت تلك المئة في سبيلي ؟

اجابت المراة : ــ نعم .

حينئذ ، اخذ يحاول ان ياخذ المراة بالقوة . وفيما هي تحاول دفعه والهرب منه وصلت الى قرب البحر حيث ترسو القوارب . وهناك رسى احد القوارب ونزل منه احدالباشوات فسال : ما بكما ؟

فاجابه ذلك الرجل : ــ هذه امرأتي ولاتريد ان تبقى معي .

حينئذ سال الباشا تلك المراة : ــ هل يربطك شيء بهذا الرجل ؟

اجابت المراة : لايربطني شيء به وماشاهدته ابدا ، فهو يحاول ان ياخذني بالقوة .

حينئذ قال الباشا : اذهب من هنا ياأسود الوجه ! وحتى لو كانت هذه امراتك فهي لاتريدك الان . اذهب وساقطع راسك اذا سمعت كلمة منك !

وبعد ذلك صعدت المراة الى المركب ونزلت في الناحية الثانية من البحر ، حيث تعلمت صنعة جيدة ، ان تشفي العميان والمصابين من ذوي العاهات . وبعد هذا الى تلك الناحية من البحر ، حيث سمع هناك الحاج والملك واللص ، الذين كانوا قد اصيبوا بالعمى ، فقرروا الذهاب اليها . وحين جاءها الحاج سالته تلك المراة النبيلة : ــ ماذا تريد ؟

فاجابها الحاج : عندي اخ اصابته عاهة ، وقد سمعت انك تشفين المصابين بالعاهات .

فقالت المرأة : ــ اذا لم تخبرني بكل مافعلته من السيئات تجاه الاخرين لا استطيع ان اشفيك .

فاخبرها الاخ بما فعله بزوجة اخيه التي كانت امانة في عنقه . فاشفته المرأة بعد ان اعترف لها بالحقيقة . وكذلك فعلت بالاجير وباللص ، اللذان اعترفا ايضا بما قاما به فاشفتهما(١٩)

وقالت : ــ لقد اسامح الى بكل هذه الافعال السيئة !

ومن ثم قالت المرأة للحاج : ــ هل تعرف امرأتك اذا شاهدتها ؟

فقال : ــ انها تشبهك قليلا .

فقالت المرأة : ــ انا بعينها ، وقد عانيت من كل هذه الافعال التي رووها هؤلاء .

فعاد الحاج واخذ زوجته (٢٠) .

٣ ــ « عهد عقد الزواج »

حكاية من الادب الشعبي

كان هناك اخان يعيشان وحدهما في البيت ، كانا يعدان الاكل ويغسلان وحدهما . وفي احد الايام قال الكبير للصغير : ــ لماذا لانتزوج لكي لانعاني هكذا في حياتنا ؟

وفعلا تزوج الكبير ، تزوج امرأة ليس لها مثيل ، امرأة صالحة وشريفة

وبعد سنتين مرت ظروف سيئة للغاية .

فدعا الكبير زوجته وقال لها : ــ ياامرأة ، اريد ان اغترب لاكسب شيئا ، فهل تنتظرينني ؟

ــ وكيف لا انتظرك يازوجي ، اجابته المرأة ، اذهب واتمنى لك التوفيق ، فانا سابقى وفية لك ولن اقترن باحد .

ــ هل انت مدركة لما تقولين ؟

ــ نعم .

ــ فدعا اخاه الصغير وقال له : ــ ساذهب الى بلاد الغربة وسأترك لك زوجتي امانة ، كي ترعاها ولاتتركها في حاجة .

ــ في امانة الله ، اجابه الاخ ، سأرعى زوجتك احسن مما ارعى اختي . اذهب ، رافقتك السلامة !

وذهب الاخ واختفت اخباره . وفي احد الايام قال الاخ الصغير في نفسه : ـ كيف اجعل هذه المراة التي عندي في البيت زوجة لي ، طالما ان اخي قد اختفى في الغربة ؟

واقتنع ان ياخذها وقال لها : ـ يامراة ، لنتزوج معا ، انا وانت .

ـ كيف نتزوج ، اجابته المراة ، كيف وانت سلفي ! لا ، لايمكن ان يمس جسدي احد قبل ان يعود زوجي او قبل ان اسمع بموته .

فحاول مرارا الاخ الصغير ، الا ان المراة رفضت باصرار .

في ذلك البلد كانت العادة تقضي بدفن المراة حية في التراب اذا ضبطت بالفعل الشنيع .

فقام الاخ الصغير من غيظه لرفض المراة ، فاشاع انه ضبطها تمارس الفعل الشنيع ، فاخذوها ودفنوها حية .

ولكن في ذلك الطريق صادف مرور سيد على حصانه ، بالقرب من قبر تلك المراة الشريفة، فسمع انينها .

ـ هه ! لقد دفنوا احد الناس حيا هنا ، لماذا لاانقذه لاجل الثواب ؟!

وامر هذا اجيره ان يفتح القبر وان يخرج المراة الحية .

ـ لماذا اخرجتني ؟ سالته المراة .

ـ لاجل الثواب فقط اجابها الرجل . ولكن لماذا وضعوك هنا ؟

فقصت المراة ماجرى لها مع زوجها واخيه .

فتالم السيد وقال لها : ـ هل تاتي للخدمة عندي ؟

ـ ومن عندك في البيت ؟ ، سالته المراة .

ـ عندي زوجة وطفل واجير .

ـ حسنا ساتي ، اجابته المراة .

وذهبت معه الى البيت ، وهناك اخذت تقوم بعملها باهتمام ، مما جعل الجميع يعطفون عليها ، وحتى ان الطفل كان يحبها كامه وكان ينام معها في كثير من الاحيان .

الا ان الاجير وضع عينه عليها ، وحاول عدة مرات ان يقنعها بالزواج منه ، ولكنها رفضت. ومن غيظه ، قام الاجير في احد الليالي فقتل الطفل وهو على صدرها ، لكي يلقي السيد

الثيابي عليها ويدفنها حية . الا ان زوجة السيد قالت له : هذه لم تقتل الطفـل ، بـل الاجير !

فطرد السيد الاجير ، واعطى لهذه المراة ثلاثين ليرة ، فاخذتها وذهبت . وفي الطريـق ، شاهدت جمعا من الناس عصبوا عيني شخص لاحراقه ، فسالتهم : لماذا تريدون احراقه ؟ فاجابوها : ـ عليه دين ثلاثون ليرة ولايستطيع سدادها .

قالت المراة : هاكم ثلاثين ليرة واتركوه .

اعطتهم النقود وذهبت في سبيلها ، ففكوا العصابة عن عيني الرجل واطلقوه .

سال الرجل : لماذا لاتحرقوني ؟

ـ لقد دفع احدهم ثلاثين ليرة لاجلك .

ـ ومن دفعها ؟

ـ امراة مرت من هنا .

ـ وايـن اتجهـت ؟

ـ في هذا السبيل .

فذهب الرجل وراءها الى ان لحقها .

ـ هل انت التي دفعت ثلاثين ليرة لانقاذي من الحرق ؟

ـ نعـم .

ـ ولم انقذتيني ؟

ـ للثواب فقط ، ولان احدهم انقذني مرة .

ـ لنتزوج معا !

ـ لا ، لايمكن . زوجي في الغربة ولايمكن ان يمس رجل غريب جسدي قبل ان يعود زوجي او قبل ان اسمع بموته .

يمكن ! لايمكن ! واخذ الرجل يلح عليها ، الا ان المراة رفضت باصرار . ومن غيظه اخذها وباعها بثمانين ليرة لصاحب احد المراكب .

اخذها وابحر بها ، الا ان عاصفة عنيفة هبت واطاحت بالمركب ومن عليه ، ماعدا المراةالتي وصلت سليمة الى الناحية الاخرى .

ـ الآن ، قالت المرأة ، سأغير ملابسي لان الناس لايتركوني في امان .

فغيرت ملابسها ولبست ملابس رجل مجري ، وبعد فترة وصلت الى مدينة كبيرة ، كان ملكها مصابا بالعمى . وكان هذا الملك قد جرب الكثير من الادوية والاطباء ، الا انهم عجزوا عن شفائه .

وحين شاهد رجال الملك ذلك المجري سألوه : ـ هل تعرف ان تشفي ملكنا ؟

ـ نعم ، يمكنني ان اشفي الملك .

فاخذها رجال الملك ، وفعلا تمكنت من شفائه حيث استرد بصره كما كان سابقا .

ـ ماذا تريد الآن ؟ ، سأل الملك ذلك المجري ، هل تريد اموالا ؟ هل تريد قصورا ؟ هل تريد زعامة الجيش ؟ ماذا تريد ؟

ـ لا اريد شيئا ، اجابه المجري ، اريد فقط غرفة مغلقة لاجلس فيها وحيدا وتعطوني ما آكل وما اشرب .

فخصص له الملك غرفة واعطاه مايأكل وما يشرب ثلاث سنوات . وكان يعود اليه للمشورة في كل ضائقة تمر به ، فكانت اموره تسير على مايرام حين كان يأخذ بنصائح المجري .

وبعد ثلاث سنوات احس الملك باقتراب اجله ، فدعا المجري وقال له : عليك ان تجلس على العرش من بعدي ، لانك شفيتني وارشدتني ولايمكن ان اجد رجلا احسن منك لحكم هذا الشعب .

وبعد موت الملك تسلم المجري الحكم ، وحكم الشعب بحكمة ، حتى ذاع صيته في اطراف العالم بكونه يشفي العميان .

وفي احد الايام جاء الى القصر زوجها مع اخيه ، الذي اصيب بالعمى بعد ان دفنها حية، كما جاء السيد مع اجيره الذي عمي ايضا بعد ان قتل ولده ، وجاء ايضا ذلك الرجل الذي كانوا موشكين على احراقه ، الذي اصيب ايضا بالعمى بعد ان باع المرأة لصاحب المركب.

ولم يتعرف احد من هؤلاء على المجري .

ـ ماذا تريدون مني ؟ ، سألهم الملك .

ـ نريد ان تشفي عيوننا .

ـ لا استطيع ان اشفيكم الا اذا اخبرني كل واحد عن ذنبه .

وجمع الملك شعب مملكته وقال لهم : انا اعرف ماذا فعل كل واحد من هؤلاء حتى اصيب بالعمى ، ولكن اريد ان تستمعوا الى ذنوب هؤلاء من افواههم .

فاعترف كل واحد منهم بذنوبه التي اقترفوها تجاه المراة (٢١) .

حينئذ توجهت الى الشعب قائلة : ـ الآن ساشفيهم بعد ان اعترفوا بذنوبهم ...

فلمست عيون هؤلاء الثلاثة فشفيوا . وبعد ذلك دعت زوجها جانبا وسالته : ـ هل تريد ان تتزوج ثانية ؟

ـ لا ، طالما كان لدي امراة صالحة وشريفة ، تلك التي دفنوها حية . لقد صدأ قلبي ولن اتزوج بعدها .

وحين رات الملكة وفاء زوجها عرفته على نفسها ، ومن ثم جعلته ملكا وبقيت هي ملكة وحكما الشعب بحكمة وعدالة لسنوات طويلة (٢٢) .

« أروو »

المشهد الاول من مسرحية احمد تشيرزي

(مع افتتاح الستارة نرى أروى مع زوجها ، احدهما مقابل الاخر . الزوج جالس على ان اروى واقفة على قدميها . في هذه اللحظة يدخل أخو الزوج)

الاخ : لماذا دعوتني يا اخي ؟ ها قد جئت .

الزوج : حسنا فعلت يا اخي ، شكرا لك .

الاخ : لاتشكرني ، بل اخبرني بسرعة فلديّ وقت كثير ، لدي اعمال هامة تنتظرني .

الزوج : لاتنفعل يا اخي ، تذكر ما اسديت لك من خدمات .

الاخ : هل تريد ان تتكلم او اذهب ؟ !

الزوج : علي ان اذهب الى بلاد الغربة يا اخي .

الاخ : الى بلاد الغربة !!

الزوج : نعم يا اخي ، الى بلاد الغربة . ولذلك دعوتك لاخبرك اين تجدني فيما لو حدث شيء ما .

الاخ : آه يا اخي !

الزوج : على حين ان البيت سأتركه دون رجل ، ولو لم تكن انت ...

الاخ : نعم ..

الزوج : حيث انني اثق بك ، لكان القدر اقسى لي والفراق اصعب بكثير .

الاخ : آه يا اخي العزيز ..

الزوج : اسمع يا اخي ، سأترك لك عبئا ثقيلا ، كحجر الطاحون ، حيث انني سأسافر الى الغربة ..

الاخ : تفضل يا اخي ، فكلي آذان صاغية ، تكلم وثق بي ..

الزوج : سأترك بيتي وزوجتي امانة في عنقك .

الاخ : آه ...

الزوج : حيث ان الامور ارادت هكذا .

الاخ : يا اخي ، يمكنك ان تذهب الى نهاية العالم ، فانا سأرعى اروى كما سأرعى حياتي ، كما ارعى ...

الزوج : شكرا على هذا ، حيث انك تثبت بهذا رابطة الاخوة ..

الاخ : اذا لايمكن لاخي فلمن يمكن !

الزوج : يا اخي هذه المرأة بحاجة الى المساعدة والحماية ، حيث لايجب ان يفكر المحيط بانها وحيدة ، كما لا يجب ان تكون في افواه الناس . اعتن بها كي لا يمسها احد بشر ، وكن قريبا منها في الليل والنهار . لا تتركها في ضائقة ، فاخو الزوج كالزوج ، كما يقولون ، وكما هو حقيقة .

الاخ : نعم ، هكذا حقيقة .

الزوج : اذن سأترك لك اروى امانة في عنقك .

الاخ : رافقتك السلامة !

الزوج : انتظر قليلا ، لاودع اروى ، وبعد ذلك ودعني وتمن لي التوفيق . (باكيا) ياعزيزتي اروى ، هل تتمنين لي سفرا موفقا ؟

الاخ : (بصوت خافت) : تحرك يا اخي ، لاتحرج نفسك وتحرجها . لايجب ان تبكي في سبيل امرأة !

الزوج : (لاروى التي تبكي) : اروى ، لا تبكي ! سأتركك امانة في عنق اخي . اروى ، يا جميلتي الوفيــة !

اروى (بعد ان امسكت نفسها عن البكاء) : اذهب يازوجي حيث يريد لك القدر سابقى وفية لك حيث تتركني ، وحتى لو تركتني فوق حجر جاف !

الزوج : اروى !

اروى : وداعا ! أتمنى لك سفرا موفقا وعودة بالسلامة .

الزوج : اروى ! (يغادر مصحوبا بالضوء ، ومع شحوب الضوء يبقى صوته مسموعا) وداعا .. وداعا .. اروى .. اروى ...

اروى : (ملتفة الى الجهة التي غادر منها الزوج) وداعا ... ودا .. عا ..

(الاخ يجامل اروى ببعض الكلمات على حين انه ينظر اليها نظرة ذات مغزى)

الاخ : دعي الحزن ، فالحزن يسيء الى جمالك .. تعالي ...

اروى : اذهب ، اريد ان ابقى وحدي .

الاخ : لا تستطيعي بحزنك ان تفعلي شيئا ، سوى ان تدفعي نفسك الى المرض .

اروى : اتركني ، لدي رغبة في البكاء .

الاخ : لا ، لن اتركك ! لقد وعدت اخي برعايتك !

اروى : ارجوك يا سلفي ...

الاخ : لاترجوني ... علي ان اعتني بحياتك ، باكلك ولباسك ، وفيما لو مرضت ماذا سيقول اخي حين سيعود ، هذا ان عاد يوما ما !

اروى : سيعود ، حتى بعد وفاته .

الاخ ــ طبعا . على كل حال انا مكلف بالاهتمام بك .. تعالي الآن ...

اروى : اتركني لابقى وحدي الى الغد .

الاخ : لن تبقي وحدك !

اروى (بعزم) : ارجوك يا سلفي ! (تخرج وهي تغطي وجهها بيديها كأنها تتنبأ بسوء سيحدث لها) .

الاخ (بعد خروج اروى) : ولماذا لا يا اروى الجميلة . هذا الطريق الافضل ، قد يكون اطول ولكنه يوصل بالتأكيد . الآن لدي وقت . لقد تركك بين يدي .

(الضوء يختفي تدريجيا) (٢٣)

هوامش :

(١) راجع من ذلك « مؤثرات عربية في القصص الشعبية الالبانية » التي نشرناه في المعرفة عددا ١٩١ ــ ١٩٢ عام ١٩٧٨ .

(٢) استفدنا في هذه الدراسة من الطبعة المصرية لـ « الف ليلة وليلة » التي اخرجها رشدي صالح ــ القاهرة ١٩٦٦ .

(٣) تمتد هذه القصة على صفحتين من الحجم الكبير . المصدر السابق ص ٧٢٨ – ٧٣٠

(٤) وداد سكاكيني ، اروى بنت الخطاب ، القاهرة ، دار الفكر العربي ١٩٤٨ .

(٥) هنا اكتفينا فقط بتناول الموضوع ، دون الخوض في الامور الاخرى ، التي يمكن للقارىء أن يستفيد منها في دراسة د. حسام الخطيب في « المعرفة » ايضا عدد ( ) عام ١٩٧٧ .

(6) Historia e letërsisë shqipe, prishtinë 1975, f . 216)

(7) Dr. Hasan Kaleshi , Ndikimet orientale në tregimet popullore shqiptare , Buletini i Muzeut të Kosovës XI (1971-1972) f . 26

(8) Historia e letërsisë . . . f . 216

(9) Nga letërsija shqipe , Prishtinë 1951 f . 96

(10) M. Mufaku, « Erveheja në përrallat popullore » , Rilindja 6 . 1 . 1979

(11) H. Kaleshi , Ndikimet orientale . . . f . 26

(12) Historia e letërsisë . . . f . 219

(13) Dhimitër S. Shuteriqi , Shkrimet shqipe në vitet 1332 - 1850 , prishtinë 1978 , f . 218

(١٤) رواية سكاكيني امتدت ١٢٠ صفحة من القطع الصغير .

(51) Foloklori shqiptar - Proza popullore II , Tiranë 1966 f . 407 .

(16) Halil Kajtazi , Proza Popullore e Drenicës II , Prishtinë 1972 , f . 33

(17) Vehap Shita ,Kur ndizen dritat , prishtinë 1977 , f . 27

(18) Jehona , Shkup , I - 1978 , f . 109 - 153

(19) Dhimitër S. Shuteriqi , Antologjia e letërsisë shqipe , prishtinë 1972 , f . 56 - 58

(٢٠) هنا حذفنا تكرارا لا لزوم له ، حيث يعيد كل واحد بالتفصيل ماجرى معه .

(21) H . Kajtazi , proza popullore . . . , f . 33 - 35

(٢٢) ايضا حذفنا هنا تكرارا لما جاء في اعترافات هؤلاء .

(23) Foloklori shqiptar - proza popullore . . . . , f . 407 - 411

(24) Jehona , f . 110 - 112

الحصان

قصة عادل أبو شنب

تطاولت الاعناق ..

تسلق الاطفال الاشجار واعمدة الكهرباء . ومن بعيد سمعت صرخات متفرجين فضوليين كثر ، وقفوا على جانبي الطريق ، يلوحون بايديهم واختلطت الصرخات بالموسيقى ، يعزفها رجال كتيبة الموسيقى التابعة لقوى الامن ، بثيابهم المزركشة الانيقة .

الشمس تتوسط السماء . هذا يوم استثنائي .

دخان المصانع .. سحابات سوداء فوق الرؤوس ، وفي آخر الطريق.. كان الفارس ، بلباس غريب ، يركب حصانا أسود ذا قوائم دقيقة ، ويحيي المصفقين المبهورين ، بابتسامة صغيرة مختالة ، تظهر بصعوبة . كان الفارس ... يستقبل استقبالا رسميا ، مبالغا فيه .

وصهل الحصان .

ودب الفزع في عيون الاطفال ، فبكوا وتعلقوا بأثواب امهاتهم ، واذ تمادى الحصان في الصهيل ، أغمي على عدد من الاطفال ، وبدأت تأوهات المدهوشين ... كابتهالات مصلين في مسجد .

وقال فتى في العشرين ، كان يتفرج ، لآخر رياضي ، يرتدي سروالا ازرق وخفين من المطاط :

ـ ما هـذا ؟

واجاب الرياضي ، وهو يرفع كتفيه في لا مبالاة باردة :

ـ لا ادري . لا ادري ، كل شيء يستهوي الناس هذه الايام . تصور .. امثل هذا يستقبل بطبل وزمر ؟

وكان ، ثمة ، بالقرب من سور الحديقة عجوز بلغ المئة ، متغضن الوجه ، يعشش الرمد في عينيه ، اصابته العدوى ، فانفعل انفعالا ، كان يتوكا على عصا حديدية ، ويزحم المناكب بمنكبه الهش ، ليحتل مكانا في المقدمة، ويتفرج مثلما يفعل الآخرون ، وعندما وصل الى جانب صبية شقراء سألها في لهفة :

ـ ماذا ترين ؟

قالـت :

ـ لست ادري بالضبط ، شيء ما يسير على اربـع ، يمتطيـه رجـل بشاربين ضخمين .

وضحكت . كان مرأى الفارس بالشاربين الضخمين مثيرا للضحك في هذا الزمان .

كان الحصان يتبختر وهو يسير . وكان لصوت قوائمه على اسفلت الشارع وقع موسيقى غير مالوفة . وكان الشعر الطويل المنسدل على جانبي عنقـه ينط ويستريح في حركات منتظمـة ، اثارت في النفوس انفعالات مختلفة . امراة في الثلاثين الها وجه رجل ، هتفت :

ـ ما اجمله .. ما اجمله ، بودي ان اعانق هذا المخلوق الذي يسير على اربع ، بودي ان اقبله كانه حبيبي .

وقال الرجل العجوز يسال الصبية الشقراء ثانية :

ـ ماذا ترين الآن يا ابنتي ؟

وردت ضجرة :

ـ اف . قلت لك لا اعرف . شيء ما يسير على اربع . هذا كل ما اراه .

وضحك العجوز ضحكة مقتضبة ، وهز رأسه كمن فهم الحقيقة :

ـ حمار .. اكبر الظن أنه حمار .

وقالت الصبية ، وهي ترفع حاجبين خططا بالقلم الفاحم :

ـ مـــاذا ؟

وضغط الرجل العجوز على الاحرف ، كأنه يعيد الكلمة أمام تلاميذ صغار في المدرســـة :

ـ ح . م . ا . ر ... حمـار .

ووضعت الصبية كفها الناحلة على فمها لتخفي ضحكة أخرى داهمتها، ورمقت العجوز بطرف عينها الكحيلة ، ثم عادت بنظرها الى الطريــق لترى الاعجوبة التي تسير على أربع ، والتي زحفت المدينـة بشيبهـــا وشبابها لتراها في هذا اليوم ، الــذي اعتبــر يــوم عطلــة في جميــع انحاء البــلاد .

ومر الحصان قرب العجوز ، فهتف :

ـ يالحصان الجميل .. يالحصان الجميل ، انه حصان ..

ودبت القشعريرة في أجساد نسوة كثيرات ، وشهقت فتيات من الفرح المتزج بالنشوة ، وبكى أطفال ، ووجم آخرون أكبر سنا ، وانهمك الجنود في إبعاد المغامرين الذين كانوا يحاولون أن يقتربوا من الحصان . ورفعت الصبية الشقراء حاجبيها من جديد :

ـ حصـــان ؟

قال العجوز ، وقد انتصبت قامته لثوان قليلة ، متفاخرا :

ـ مساكين أنتم ، حتى الخيول لاتعرفونها في هذا الزمن البائس !

وقالت الصبية كمن يردد أغنية شائعة :

ـ حصان .. حصان .. في هذا الزمان .

بقفزة اصبح الفارس على الارض . صهــل الحصـــان وتوقف . دب؟

الخوف في القلوب . دب الخوف في قلب الصبية . كان للفارس عينان سوداوان تلمعان كأنهما جوهرتان ، وكان شارباه معقوفين كهلالين اسودين مشرئبين الى الاعلى ، ويحتلان جزءا كبيرا من الوجه الاسود الصارم القسمات ، ويخفيان الشفة العليا . بدا الفارس وكأن له فما بشفة واحدة .

كان يتمنطق بخنجر يمني معقوف ، ويلبس صدرية مزركشة ، وسروالا فضفاضا خيطت على جانبيه اشكال اغصان بخيوط ذهبية ، وخفين من الجلد الكامد اللون ، ويضع على رأسه عمامة شبيهة بالعمائم التي شاهدتها الصبية في افلام التلفزيون التاريخية . وتمادى الفزع في قلوب الناس ، حتى أن بعضهم اغمي عليه ، عندما اقترب الفارس من العجوز، وقال له بصوت قوي :

ــ المعذرة ، اريد ان اشرب قليلا من الماء . ظامئا قطعت الصحراء ، على ظهر هذا الحصان الظامىء الصبور .

وقال الرجل العجوز :

ــ حاجتك مقضية باذن الله ، في آخر هذا الشارع صنبور ماء ، تستطيع ان تشرب منه ، وأن تسقي حصانك الجميل .

قال الفارس :

ــ شكرا لك ايها الشيخ الجليل .

وقفز على ظهر حصانه ، وهم بالمسير ، لكن العجوز هتف به :

ــ انتظر ايها الفارس ، اريد ان اعرف من انت ، ومن اين جئت ، ولماذا تلبس هذه الثياب ، ولماذا تركب وسيلة ركوب لايعرفها أحد في هذا الزمــــان ؟

قال الفارس :

ــ حتى أنا . . ماعدت اعرف من انا . قيل لي انهم بحاجة الي في هذه المدينة ، فقمت من نومتي القديمة على عجل ، وارتديت ثيابي دونما خجل ، وحملت سلاحي دونما وجل ، وركبت حصاني وسرت اقطع

الـسهول والاوعار ، واصل الليل بالنهار ، دهشتي لاتقل عن دهشتكم .
قال الرجل العجوز :
ـ ربما ارادوك لحربهم الطويلة . أأنت مستعد للحرب أيها الفارس :
قال الفارس بصوته القوي :
ـ مستعد لها بهذا الخنجر ، بهذا السيف ، بهـذه الذراع ، بهـذا الحصان .. ولكز حصانه ، فصهل الحصان ، وشب ، وطار طيرانا .

دمشـق

الفاصل

قصة صلاح دهني

تناول افطاره وغسل يديه وتوجه الى غرفته . دخل بأمان الله وبركته وفتح كتابه . تقع الغرفة على الممر المؤدي مباشرة الى الباب الخارجي للبيت . جلس الى طاولة الدراسة وقلب صفحات الكتاب . بين الصفحات ، وفوق الاسطر ، كان وجهها امامه . حنكها يمضغ الطعام وشفتاها منضمتان بنحو حضاري شديد التهذيب ، كانت الام تتحدث ، وهو يصغي ، والبنت تاكل وتصغي . احيانا تتدخل بكلمة . من قلب الدنيا تتدخل بفكرة طرات ببالها ، قد لا تكون لها علاقة بموضوع الكلام . (كعادتها كان حديثها الداخلي اشد حضورا مما تجهر به أمام أمها) . الصفحات تتقلب ووجهها لا يغادر الكتاب ، عيناها تبعثان تيارات زرقاء واشعة عجائبية . وهو ، أبو الهول ، ترفعه التيارات وتخبطه ، وتخترقه الاشعة ، لكنه لا يعيد أمام الام ولا يبدي : شاب جدي ومهذب هو ، ممن خلقت لهم الدراسة وخلقوا لها .

يسمع حركة في الصالون الداخلي . الام ذاهبة لشراء حاجيات البيت . اطمانت الى ان الانسان الجدي المهذب دخل صومعته . التنبيهات الاخيرة في الممر : على الإبنة ان تنهي غسيل الاواني ، وتنظف الصالون . لن تتاخر هي ، عشر دقائق وستكون قد عادت ، ربع ساعة على الاكثر .

توجّس اللحظات الاخيرة قبل مغادرة الام . يا للفرصة التي لا تتجدد

كل يوم ! وذاك الشواظ الذي ينطلق من العينين ، وذاكما الخدان المتوردان كتفاحتين ، والشعر الطويل المنسبل وراء الظهر وعلى الكتفين، والجسم العبل المتفجر . قال له سمسار البيوت : « يجب ان تضاعف الاجر . سأسكنك في بيت فيه ثلاث بنات ، كل بنت مثل الفلة » . وهذه المرة صدق . وقد طارت الفلة الاولى مع عريس انكليزي كان يعمل في شركة ، والثانية مع سائح سويسري تبين فيما بعد انه غني فعلا . ولم تبق في البيت سوى الفلة الاخيرة .

انطبق الباب الخارجي ، وفي اللحظة ذاتها انطبق الكتاب . يجب ان لا تضيع اية لحظة . يفتح باب غرفته . هي التي سمعت تتفاضى . يقترب منها . وبصبر الجمال المحملة يكبت جيشانه وينقل معها بقية الاواني الى المطبخ . فعلى الاقل ، يجب ان تكون المائدة نظيفة لدى عودة الام . تضع المئزر ببطء وتتشاغل بمباشرة غسيل الآنية . اي مئزر ، واية اواني ؟! يكون قد لف يده ـ عبر شعرها ـ الى كتفها وضمها ، وقد سرت في عموده الفقري رعشات كهربائية . مجرد ملامسة شعرها ووخزة الهين اللذيذ على جلده ، كان يهزه حتى الاعماق . . في اللحظة ذاتها تكون هي قد تسللت بحركة زئبقية سريعة من ضمه وذراعه وصارت عند الباب .

تبدأ المطاردة في ارجاء البيت ، مطاردة القطط المتوحشة في الغابات وهي تتقافز بين الاشواك البرية والعليق المخملي : في الصالون ، في الحمام ، في غرفة النوم . . ركض ، تلاحم ، خمش يقطعه اللهاث . عند كل زاوية وقفة . شفاه نيرانية مجنونة ، وتكشيرات نمور شرسة ، وجسدان متحرقان يفوران ريبما ونجوما وشياطين . الكراسي تنقلب ، والجدران تتلاقى وتتصادم ، والمرايا تتبادل الصور وتعكس التأوهات والصرخات المكتومة المنبعثة عن شبق همجي عارم ، وقط البيت الاسود يركض في الموكب الهائج ويتفادى سنابك الخيل الطائرة في عصف المعارك .

يتذكر هذا كله الآن . وقد انبجست ، هي ، ثانية في حياته . ويتذكره بتفصيل لانه تكرر مرات ومرات . وفي كل مرة كان يتجدد بشوق جنوني

يفوق المرة التي سبقت . وفي كل جولة يحقق تقدما يأخذ بالاعتبار المرابح التي تحققت في السابقة ويسجل تقدما جديدا على طريق ربح المعركة الفاصلة .

بات غياب الام علامة فارقة في حياته وحياة هذه التي صارت من بعد غريبة وحملت اسما غريبا . تبتسم وعيناها في عينيه . بانت من حول العينين خطوط دقيقة ، وفي أسفل كل عين جيب صغير لا ينقص من جاذبيتها . الصدر المختمر المليء قد تراخى بعض الشيء ، والخصر لم يعبه انه ازداد استدارة ، لكن تعرجات الجسد بقيت مدهشة . هل يذكرها بأيامها التي سلفت ؟ هي نفسها لا يمكن أن تكون نسيت . السنوات مرت ، وانقضت احداث كثيرة : الزواج والابن الذي كبر الآن وأصبح ــ كما تقول ــ أطول منها ، والزوج الذي قضى بحادث سيارة . ولكن الذكريات تظل محفورة في القلب ، تسيل أخاديد على الجلد ، تسري مع الدم ، انها وشم ، الوشم لا يمحي ، ما الذي يبقى منا بغير الوشم وبغير ذاك الرذاذ الذي يرطب الفؤاد حين تسنح فرص التذكر ويستيقظ الماضي ملحا على الذاكرة ، مهيجا العاطفة الهاجعة .

عيناها في عينيه . وسفره الطويل خارج البلد ، وسنوات أخرى انقضت قبل اللقاء . وتلك الفتاة الاجنبية التي وافته الى بلده وعاشت معه شهورا بلا زواج ، ثم رجعت لتصطاف عند اهلها ولم تعد .

فاتته أكثر من فرصة للزواج بعدها . العمل الذي يستغرق حياة المرء ، والطبع الذي يصبح اكثر صعوبة وتطلبا . بات خلال ذلك شخصية مرموقة ، وهي تسمع عنها حتى في المزرعة الصغيرة التي خلفها الزوج قرب مدينة نائية بعض الشيء عن العاصمة .

حياته وحياتها خربتا في وقت مبكر . انتجت هي خلالها ولدا على ابواب البكالوريا وورثت المزرعة وتعودت نمط حياة من الشظف والتحفظ فيها . وركز هو وضعا مهينا وماديا مربحا . ولكن ما الذي يفرش هذه الحياة وتلك من بعد ؟

باتت أسيرة امومتها ، وهو اسير مهنته . بات كلاهما اسير علاقات

اجتماعية ومواصفات . ربطت الايدي والارجل وانداح كل منهما في طريق زلقة تقوده حسب مصادفات التيارات .

كانت تصغي اليه دون ان ترفض يده التي حطت على يدها . تبتسم وتومىء برأسها . ان الماضي الهاجع يستيقظ ويفيض على لسانه . وما بها من حاجة الان تورث أي شيء . كامرأة متزنة ، ام لشاب بلغ السادسة عشرة من العمر ، وسيدة مزرعة ريفية يجب الا تزيد اشتعال النار ، الا تلقي فحما في المجمرة . تجلس ، وتصغي ، وتبتسم .

« وتلك المرة التي سقطت فيها القنبلة قرب البيت ؟ » فتبتسم مجددا ، وتهز راسها . اجل لم يخطر يوما للطائرة الاسرائيلية الا ان تلقي قنابلها في الحي . امام الام والاختين وخطيب احداهما القت هي بنفسها في حضنه وقد تملكها الرعب ، وظل يضمها وتضمه وجسدها كله يرتجف لصق لحمه واعصابه الى ان دوت صفارة الانذار معلنة نهاية الغارة .

« ويوم وجدت اختك الجرذ في غرفة النوم ؟ » .

صحيح . تلك ايضا حادثة مذهلة . كانت الاخت الكبرى قد سافرت الى انكلترا مع زوجها ، والام في السوق ، ولم يكن في البيت سواها مع اختها التي احبت الرجل السويسري (وسافرت معه فيما بعد) ، وهو . صاحت الشابتان فزعتين . وطار هو الى نجدتهما كالاسد المصور ببنطال بيجاما عريض وقميص صيفي داخلي . نطت البنتان فوق المقاعد ناجيتين بنفسيهما ، وبقي هو يلاحق الجرذ المتجاسر من غرفة الى غرفة ، الى ان حاصره في الحمام . عند ذاك انقضت البنتان فأغلقتا الباب وراءه وناولتاه المكنسة الخشنة ، وتابعتا المعركة من الخارج . بعد قليل ، ارتفع صياحه لم يجد الجرذ ــ من حلاوة الروح ، وقد تضايق في زاوية الحمام ــ الا ان يقفز على عدوه ، فانشب اسنانه في قدم مهاجمه . وانتهى الصراع ، من جانب ومن آخر ، بمقتل الفأر مخنوقا حتى الموت بأصابع حديدية شنجها اليأس والالم والقرف والرعب .

يومها قدمت الشقيقتان اكتافهما ، فاستند اليها المقاتل العنيد حتى المقعد ، وسعت هي بالقطن والمعقمات ، وقامت الاخرى بالضماد .

واستحق هو عرفان العائلة واعجاب الحبيبة التي اكتشفت فيه ضربا من الشجاعة لا يجاري ولا يباري. فصارت تتقبل مداعباته بحرارة عندما تحين الفرص . ولاتحيجه الى ملاحقات تحطم اثاث البيت ، وتمزق الملابس ، وتشعث الشعر ، وتخلف ندوبا فضاحة على الرقبة .

ذكريات كلها بعيدة ، اطفا حدتها قطار الزمن . نار انقلبت رمادا ، اذاكانت تستثير الشجن فانها لا تحرك الفؤاد بعنف . باتت لا تستحق اكثر من ابتسامة فاترة وهزة راس .

ذكريات كلها بعيدة ، اطفا حدتها قطار الزمن . نار انقلبت رمادا ، اذاكانت تستثير الشجن فانها لا تحرك الفؤاد بعنف . باتت لا تستحق اكثر من ابتسامة فاترة وهزة راس .

كانت يدها لاتزال تحت سيطرة يده . اصابعه تتحرك برقة فوق اهداب لحمها . صارت يدها ثقيلة لاتملك ان تسحبها . تستكين مثل فرخ تحت جنح دجاجة . والدجاجة تغطي الفرخ اكثر فاكثر ، في عملية حنان متبادل يوقد نفسه بنفسه فيزداد ترابطا . تتساءل : « هل يحب فيها هذه الماثلة امامه ام تلك التي كانت ، ولايرى ماصارت اليه بعد كل السنين التي انصرمت ؟ » . من جهتها هي تفضل هذا الانسان الذي ناوشه الزمن فلم يهزمه ولم يبلغ ان يهدىء قلبه ولا حرارته . تفضله على ذاك الشاب المغامر والغر الذي كانه قبل عشرين من السنين . كان متضرما انذاك ، لكن جهله وقلة مهارته ، حسبما تذكر جيدا ، كانت تشق على نفسها .

ابنها يتوقع قدومها في مدرسته الداخلية . سوف يرافقها لشراء بعض الحاجات اللازمة له . لكنها لاتملك ان تنهض . بعد يديها ، صارت قدماها ثقيلتين. قال لها ابنها انه سيعوضها عن كل التضحيات التي تقبلها من اجله. سيصبح كبيرا وسيمسك المزرعة التي خلفها ابوه ، وسوف ياخذها الى مصر وروما وباريس . وقال لها انه لن يتزوج ابدا ، كما لم تتزوج هي من بعد ابيه . وحين قالت انها ستكون راضية لو جاءت له زوجة تساعدها في شؤون البيت ، وستكون سعيدة لو رات خلفته ، قال : « اذن ، ستكونين انت التي تجدين لي البنت التي تريدين » . يعرف ابنها كيف

يدخل السرور على قلبها . ولكن هذا الذي الى جانبها ، ويده امتدت قليلا حتى بلغت كتفها وبدأت تفتل شعرها على السبابة .. انه هو ايضا جزء من كيانها . جزء حي واليف . اخذت تتكلم ، او هي تتمتم . وجهد لكي يفهم ماتقول . لكنها كانت كانما تحدث نفسها . سألها : « ماذا تقولين أ؟»، فنبرت بالفاظ اخرى لم يفهمها . ايه ، ايتها الطيبة ! ويده صارت في رقبتها وقد غطاها الشعر الذي كان يحس بتقلب خصله شعرة شعرة على ظاهر يده . الحياة مستمرة . ولم تنقض عشرون عاما . وقالت هي في نفسها : رائع حقا ان يكون شبابي قد استمر في عروق هذا الرجل .

وظلت توشوش وتتمتم بالفاظ متدرجة علوا وانخفاضا . ويده تتحرك من اسفل الرقبة الى اعلى القذال . وحتى عندما ضمها الى صدره لم يفهم ماالذي كانت تقوله .

« ماذا كنت اقول ؟ » سالته فجاة .

« لا ادري . لم افهم مما كنت تقولين شيئا » .

غلطته هو اذا كان لم يفهم . كان الماضي هو الذي يدور على لسانها . وما من حاجة لان تكون الكلمات واضحة لكي تفهم . الماضي سطر في الزمن ، صار حدسا ، جزءا من الصورة وجزءا من الادراك معا . ومن هنا مصدر قوته . انه مستمر .

قالت : « هبط المساء » . وتخلصت من بين ذراعيه . تركها تفعل . نهضت واطلت من النافذة . لم يتحرك هو لكبس زر الكهرباء . يستعين بالعتمة على كسر مقاومتها . العتمة حالة مناسبة لتراخي الشعور . والعتمة تخفي الامارات التي يمكن ان يبعثها تهيجه في وجهه . تظل تنظر من النافذة . هل تخفي عن عينيه اللماحتين امائر تغير كشافة عما يدور في اعماق نفسها ؟ حركة تشنجية صغيرة في جانب الفم ، في راس الانف ، تضيق في اطراف العينين ، تراخ وتلكؤ في حركة العينين نفسيهما وهما تبادلانك نظرة اسى تكفي لتقول مالا يقوله اللسان . تناهض . الحت عليه الرغبة في رؤية وجهها . نسي شكل وجهها منذ ان ادارت له ظهرها ، والحت عليه الرغبة في ان يرى قامتها (وقد غامت في نصف العتمة) . ولم يستطع ملامستها : كانت قد افلتت من مخيلته .

قال في نفسه انه كان من الافضل له لواضاء النور منذ البداية . لكان سرق تعبيرات وجهها أو فعل ، ووثق اين يضع الخطوة التالية .

تذكر جذور شعرها التي كانت مبيضة في حين ظل الشعر كله بذاك اللون الخرنوبي البراق الذي كان في الماضي . هل الفضل للحناء البلدية ام لاحدى تلك الصبغات الكيماوية التي تملأ واجهات الصيدليات ؟ كان هناك ضرس ناقص في كل جهة من جهتي الفك العلوي . ولعلها اذ تلم ضحكتها ،كانت تجهد لان تخفي عنه ذلك المعلم من تخريب الزمن . لكنها لم تكن تدري ان ما يحببها اليه الآن هو بالضبط عمرها ، وان ما يغريه فيها ، هو نضجها في الزمان وفي الجسد وفي الروح .

« تأخذين معي قدحا ؟ » .

استدارت وهزت رأسها . لا تريد أن تشرب مع ان هذا العرق الذي عنده يأتي من منطقتها ، اي من المنطقة التي فيها المزرعة التي صارت لها والتي سترجع اليها ما ان تنهي عملها مع ابنها .

قال لنفسه انه سيشرب وحده لانه يشعر بحاجة للشرب . تناول القنينة من المطبخ وجرع جرعة يابسة من فمها حرقت جوفه . واعاد القنينة . لكنه قال انها ستشم رائحته ومابه من حاجة لان يتخفى على هذا النحو . ملأ قدحين وزادهما ماء وثلجا وعاد الى الغرفة . كانت قد اغلقت الستارة واشعلت النور .

« خذي معي شفة واحدة ، لكي لا اكلمك عن الماضي فحسب » .

وجلس الى جانبها على طرف المقعد العريض . وضع القدحين على طاولة واطئة ثم شرب ، وجعلها تبلل شفتيها . قالت ان زوجها كان يشرب ولعل هذا هو الذي اودى بحياته فيما كان يقود سيارة المزرعة . وقالت انهم في الريف يشربون كثيرا ، قد يشربون اكثر من ابناء المدن .

لم يكن يتبادر لها حين رافقته الى شقته ان مثل هذا التواصل سيحدث بينها وبينه . ومن توها ، انتابها الفزع ، كما لو ان هذا التماس حدث دون أن تكون قد تهيأت له . (اذ يجب ان تكون في حال من التهيؤ ضرورية بالنحو الذي تحتاجه المرأة الناضجة . تلك الحال التي فقدتها هي منذ

فترة طويلة) ـ (تلك الحال ايضا التي تلتقي فيها المراة الناضجة ، ـ وفي هذا جانب من غرائب الحياة ـ بالشابة المراهقة التي كانتها حين استقبلت وهي مراهقة اول قبلة طبعها شاب على فمها دون ان تكون قد تهيات لتلقي تلك القبلة) . اقترب منها فيما بعد ، فضمها الى نفسه ، وداعب جسدها كله فجعلت تشعر انها تتراخى بين ذراعيه (تتراخى لان جسدها كان قد فقد منذ زمن بعيد تلك الشهوانية المتسلطة التي تجعل جسد المراة ينبض على ايقاع مداعبات خدينها وترتعش عضلاته متقلصة ، منبسطة، مئات المرات) .

الا ان مخاوف اللحظات الاولى مالبثت ان تبددت تحت لمس مداعباته التي لم تعد لها اية صلة بمداعبات الفتى الذي كانه ، الجاهلة ، وغير الخبيرة. قالت في نفسها انه اتصل بلاريب بالعديد من النساء ، وانها ـ هي نفسها ـ لم تعد تلك الامراة الجميلة التي كانتها . ورات نفسها تتجسد اكثر فاكثر في شخصية الامراة التي ينفضها هو من خياله الان ويمثلها فيها . فجعلت تستعيد ثقتها بنفسها كامراة ناضجة وخبيرة في الحب . ولانها لم تضطرم في ذاتها جذوة ذاك الحب منذ زمن بعيد ، فقد عاد عليها شعورها ذاك بفيض جديد من الثقة ، وزادها حاجة لان تبرهن على ان هذا الجسد هي، قادر مايزال على ان ياخذ كما هو قادر على ان يعطي . انقلب ذاك الجسد من الخشية والرخاوة والسلبية ، الى التنبه والتيقظ . بات يتجاوب الان بمداعبات ذاتية ، مداعبات عليمة ، هدافة ، نشيطة ، فملأها ذاك سعادة . فراسها يعرف ان يتخذ موضعه من صدره ، وصدرها يتجاوب بمقدار مايلزم تحت هصر يديه ، ونفسها يتقطع .. تحدث تلك الامور كلها بفرح لاكما تكون الامور التي يعرفها المرء وينفذها برضا ممتزج ببرود الاعتياد . انها تمثل ههنا عالما جميلا ومذهلا طرد منه المرء في فترة ما ثم عاد اليه عودة ظافرة .

بات ابنها الآن بعيدا ، جد بعيد . حيث قادها رب البيت الى شقته ، لمحته يومىء لها محذرا من مغبة انجرارها مع الرجل الذي كان فرحة صباحا . الا انه سرعان ما انزاح من تلك الزاوية من تفكيرها وبات الآن على بعد مئة فرسخ . لم يعد ثمة سواها وسوى هذا الذي يضمها ويهدهد

روحها . الا انه حين اطبق بفمه واحست بلسانه يحاول شق طريقه عبر شفتيها ، تيقظ شيء ما فيها . حاسة مكتومة وخفية تحركت فيها . على حين غرة اختلف كل شيء ، اضطربت كل الحسابات ، عادت الى الواقع . صرت بحزم على اسنانها (سال في فمها مذاق مر غريب التصق بجنباته كلها) ، ورفضت المضي فيما هي فيه .

« لا ، لا ، ارجوك .. دعني .. الافضل الا نستمر » .

واذ كان متشبثا بها ، مصرا على المضي في مأربه ، امسكت به من رسغيه بقوة ، وابعدته عن نفسها . لملمت نفسها ، ورتبت شعرها الذي همى فوق وجهها وتشعث .

« ارجوك ، في مرة اخرى » .

كانت تريد تهدئة خاطره . لكنه كان يعرف انه لن تكون هنالك مرة اخرى، اذا لم تكن هذه المرة. افبعد عشرين سنة، مرة اخرى ؟ فمضى في محاولته غير آبه لاعتراضها . « انما تعترض من قبيل الدلال النسوي — قال في نفسه — وهي لن تلبث ان تلين » . قاربها من جديد . لكنها في هذه المرة كررت رفضها وكانت اشد حزما. اعادت عليه بأن لها ابنا اطول منها وذكرت له عمرها (قالت في نفسها يجب ان اتكلم وان اتكلم كثيرا ، اذا اردت ان يرضخ لمطلبي) وبأن الزمن الذي كان يمكن ان يجتمعا فيه معا في سرير واحد قد انقضى . وقالت له انها اذا تعرت امامه وشاركته الفراش فلن يشعر تجاهها من بعد بغير الاشمئزاز ، وهذا ماسيلقي بها في اتون الياس القاتل . فما يوحي به من استمرار حبه لها امر عزيز عليها اثير على قلبها وتريده زادا لما تبقى من حياتها لايمسه سوء .

لقد تخرب جسدها ، لكنها تعرف الان ان الانسان ليس مجرد مادة فانية، وانها قد تبقى منها شيء مما يشبه ان يكون شعاعا ظل متالقا حتى بعد ان خمد النجم الذي كان ينبعث منه . وهي بعد الآن لايهمها ان تشيخ ما دام جانب من شبابها مانفك حيا في ذهنه هو . والحت في النهاية : « لاتسمح لهذه الامور الحلوة ان تموت . لاتدمرها . اريد ان اعيش عليها ماتبقى لي من ايام » .

اكد لها انها ماانفكت جميلة وانه سيبقى مخلصا لها ، معجبا بها ، السنين القادمة الطوال كلها، فجسمها لم تدمره الاعوام، بل ازداد، على مر الاعوام - جمالا . لكنه كان يعرف بانه يكذب ، وهو لايدري بصدق ان كان سيظل يتوفر على محبتها . فهو ادرى الناس بما يخلف العمر من تخريب في الجسد ، خصوصا جسد المراة ، وهو اشد مايكون حساسية تجاه هذا التخريب لذا يشعر هو نفسه خلال الفترة الاخيرة بالمزيد من التقديس للجسد الشاب الممتلىء عنفوانا وحيوية وبالميل المفرط لامتلاكه : لكنه يابى ان يصارحها بما يذهب اليه تفكيره ، فلو بلغ انه يقنعها بمضاجعته، فلن يضمن الا ينتهي الامر بالاشمئزاز ، كما قالت هي نفسها . وعند ذاك يكون قد طعن ماضيه واساء اليها واساء الى نفسه على حد سواء ، ويكون قد حطم بعضا أثيرا من نفسه هو في الوقت ذاته الذي يحطم فيه بعضا اثيرا من نفسها هي .

كان يعلم ذلك كله ، الا ان الرغبة التي تأججت في نفسه كانت اقوى من زواجر منطقه . فالمراة التي حرم منها على مدى عشرين عاما ، وظلت ذكرى عزيزة في نفسه ، يحتفظ بها كجوهرة نادرة ، هذه المراة موجوده الآن امامه . بلحمها ودمها وبتلك الهالة التي يحيط ذهنه كيانها بها . كلا لن يفلتها ، سيظل يتشبث بتحقيق رغبته ، لانه ، هو نفسه يحقق جانبا من ذاته عبر تلك الرغبة ، فيكتشف في جسده اليوم الجسد الذي كان في الايام الخوالي وفي وجهه اليوم وجهه بالامس .

احاط بكتفيها وغمس نظره في عينيها : «لاتقاومي . من العبث ان تقاومي».

كانت هي تعرف نزوات الرجل امام اغراءات جسد المراة فحين تحكمه الرغبة يضيع المنطق . وهي تحدس بدوافع مضيفها في امتلاكها ، في الحق، ليس هو مخطئا على طول الخط . فاذا كان المشيب قد شق طريقا الى شعرها ، واذا كانت الغضون قد غيرت معالم رقبتها ، فانها قد حافظت على خطوط جسدها كما لاتقدر معظم النساء على ذلك . وهي حين تكون متسترة بملابسها ، فانها يظل لها مظهر فتي لاينم عن سنها . اجل انه ليس مخطئا على طول الخط ، وهي ايضا ليست مخطئة حين نسيت

نفسها قبل قليل ، فانساقت مع مداعباته ، انها تتخبط ، تتعذب ويحضرها وجه ابنها العاتب ، اللائم ، ينطبع على النافذة ، على الطاولة ، على الكرسي ، على ارضية الغرفة ، على عاكس النور ، يقود مركبا من الوجوه المقطبة والعيون المحمومة . فيحمر وجهها وتبتسم بسمة مرة ، وتشعر بنفسها تصغر وتتهاوى وتتلاشى .

ويهزها الرجل هزة خفيفة وهو ما انفك محيطا بكتفيها ووجهه يلامس صفحة وجهها : « لاتقاومي . . من العبث ان تقاومي » .

لكن وجه الابن يظل يلح عليها ، يلاحق نظراتها حيثما حلت وكيفما استدارت كانه عفريت ينط في كل اتجاه ، انه ياخذ عليها سقوطها ،ويعيب عليها انها تبصق على القبر الذي كرمته . فتزداد تخبطا وتوجعا ،ويقودها الاغراق في التخبط والامعان في التوجع لان تصبح شرسة ، كارهة ، متنكرة للابن وللقبر سواء بسواء .

وهو من جهته كان يعلم ان الامر اذا تم فسيقوده حتما الى التقزز ، فهذا الوجه المتغضن ، والعينان النجيبتان ، والبياض في جذور الشعر ، ماهي سوى علامات خارجية للتداعي الجسمي والنفسي الذي جرى في هذه الامراة ، لكنه كان يستمر في الالحاح رغم ايمانه ان تواصلهما هذا الكامل الاول بعد عشرين سنة اذا تم ، فسيكون الاخير .

« ارجوك ، اتركني لحظة » .

وتنسحب شبه لاهثة ، كانت بحاجة لان تتخلص من وطأة تماس جسدها بجسده لكي تجري تقويمها النهائي للامور ، هذا الرجل اخر الامر في عنفوان العمر وهو ذا يعرض نفسه ليمنحها السعادة ، على الاقل سعادة الثقة بانها ما انفكت حية ومرغوبة . ومن اين لها ان تستمد هذه السعادة من غيره ؟ آه يا بني ، كيف لي ان اجعلك تفهم يا بني لن احيد عن محبتك وانني لن احيد عن تقديسي القبر ؟ وكيف لك ان تفهم بأن للجسد الحي حقوقه . انني بمقدار ما اقدس الميت ، اقدس الحي ، واذا كان الاموات لايشيخون ، فليست تلك حال الاحياء . كانت قد اتخذت قرارا املته الرغبة (كما اتخذ هو قراره قبلها تحت سلطان الرغبة ذاتها و)تابعت تقول

لابنها (وهي تعلم ان تلك كلها ليست سوى كلمات لاتوازي الفعل الذي هي مقدمة عليه) : بأن السنين تسري في جسدها . في حين كانت تفكر لنفسها : قد تكون هذه فرصتي الاخيرة مع هذا الرجل .

واحس الرجل الذي كان ينتظر في صمت بأنه فوجىء حين رآها تفك ازرار بلوزتها . كان قد تأكد من انها لن تسمح من بعد قط لجسديهما بأن يتلامسا ، وانها موشكة على ان تستأذن وتسير الى غير رجعة ، ففداترى ابنها ، وبعد غد تعود الى المزرعة النائية . فتجهض اطلالة الماضي ،وينقطع الى الابد الخيط الذي ظل موصولا ، على مدى عشرين عاما ، في اعماق قلبين مرا من الشباب الى الكهولة .

الا انها حين التفتت ، كانت تبتسم ، وقد تعرى صدرها في الضياء الذي كان يملأ الغرفة هذه المرة : « معك الحق ، من العبث ان اقاوم » . قالتها بتصميم واتجهت نحوه .

صور
من عالم مزدحم

فايز خضور

المذعور

لم أكن عالقاً في دُوار النعاس .
كنتُ أنهي حواراً مريراً مع العاصفة :
وقتَ جلجل قرعٌ لَجوجٌ ، على بابِنا الخشبيِّ .
صرختُ : تمهّلْ ،
لأخلعَ عنّي
رداءً ، من الذعر يَلْبَسُني .
إنني مثل قوس ، يوتِرني البَرْدُ .
من أنتَ ؟
أيُّ الضواري يلاحق خطوكَ ؟ !
. . . .
إني عرفتكَ ،
كنْ عاقــــلا وانتظرْ

والشمس لصراخي المعاذيرَ .
لستُ أنا الناهرَ المستشطَّ .
ـ هو الرعـــبُ .
باعَدَ مابين صوتي بين الصدى
إنـــه زمَنٌ لا أسمِّيـــه .
لكنني أشتهي ،
لو خُلقتُ جـــوداً عجـــوزاً ،
أجرجرُ أجراسَ حزني ،
وراء خيام الفجر . .
أتقرّى بكورةَ جُرحِ الفصول وأشرب نَخْبَ المدى ! !

هدوا.

تقولُ : بأنكَ أصبحتَ شبراً لصنو الردى
محالٌ أكونُ كما تشتهينْ
ـ أنا للردى يامطرْ ؟
وإن كان جِذْرُ ارتّع عندي ،
ـ أنبـــتَّ
عن رَقم الأهل والأصدقاء .
فيارفقائي الذين حملتُ تصاويركمْ عِلّةَ في دمي .
أيا من توهمّتُ فيكمْ ،
تُواسونني ،
في طريقي إلى المقصلهْ !
لماذا اتيتنا بلا مرحبات ولا أمثله ؟ !

« وأُقسم بالريح ، ليست هي المشكلهْ . . »
أما زلتُ أملكُ طيناً ،
هو الحلـمُ ،
في غرفتي البارده ؟
وفي الصيف ، يستعمرُ القلبَ جيشُ الغبار .
تُرى أيها الشِّعرُ — وحــدكَ —
هل تستطيع انتشالَ حياتي ،
من الموتِ ،
لو مرَّةً واحـــدهْ ؟ !

وتبقى حبيبي . . .
وهبتُكَ أحلى عذاباتِ عمري ،
وأفراحَ دهري ،
وأغلى سلامٍ ، بمنقار عصفورة شارده .
حريصٌ — أنا —
أن أظلَّ مع الناسِ ،
طفـــلا ،
يموجُ حيـــاةً .
ولا سيـــداً للردى . .
ولا زلتُ أطوي القفارَ هلـوعاً
يلاحقني الثلـجُ ،
والقانصـــونَ ،
ورَجْعُ الصـدى :
« أنا للردى . . . للردى . . . للردى . »

عتاب

وتبقى حبيبي ..
ألمُّ بعينيَّ فَحْمَ ضيائكَ .
أحنو على آهـةٍ منكَ ،
تُفعمُ صدري . .
وكنّا صغيرين ، نحبو حفايا ؛ لنعبرَ جسرَ الزمنْ
ولمّا كبُرنا ، تعبنا من السفر الدائريِّ ،
وضاقت بنا جاليات النزوحِ .
خجلنـا ،
من الورد كيف تَقَصّفَ ،
بين يدينا ،
وما أسعفَتْهُ حرابُ المطرْ .
لماذا نعود إلى موتنا ،
من جديدٍ ،
وننسى ،
شقاءَ السّفرْ ؟ !
تُرى العشقُ ألجمَ أفراسنا .
أم خيوط المخاوفِ .
أعمتْ بصائرنا ،
عن ولوج الخطر ؟ !
حبيبي ، يُحيرني صمتُكَ ـ المعضلـهْ :
تموتُ وحيداً ، ولا أسمع الولولـهْ . . .

ولا جَرَساً للرعـــاةِ ،
ولا حَدْوَ للقافلــــةْ !

ياعهد

تُراكَ انتظرتَ رجاءً من الغيبِ ،
يُبهجُ بؤسكَ ؟ !
ماكنتُ أعهدُ فيك استلاباً
أتذكُرُ ،
كيفَ مزّقنا كتابَ التخاذلِ .
لانرتضي ،
عن حروف التمرد والرفضِ ،
أيَّ بديــــلِ .
تُرى « نعمةُ الجوعِ »
خلّتك تغدو كسيراً .
فصيّرتَ أهلكَ ،
نَهْراً من الدمــع ،
يعبــدو وراءكْ ؟ !
تراكَ تلمّظتَ ،
يومَ تراءتْ ،
أمامكَ هـــذي « الخوابي »
فأنكرتَ ماءكْ ؟ !
أسيفٌ عليكَ كلامي .
وأفْجَعُ منــهُ عتابي .

صبيحةَ أسلمتَ رأسَكَ ،
بينَ الدواجنِ .
« ياحيف »
كيف أضعتَ انتماءكْ ؟ !

نشيد

قيل : عاش الوطنْ .
قلتَ : عاش الوطن .
« نَنْ . نَنَنْ . . نن . . ننن . . . . »
أيها الميتونْ .
دونما حُفْرةٍ أو كَفَنْ .
رَدَّدوا :
عا . . . يعيـ . . . شُ الوطن .
عا . . يعيـ . . .
عا . . يعيـ . . .
عا . . يعيـ . . شو الوطن ؟ !

وطن

لم يكن في حياتِهِ ،
هيكلا . لم يكن إمّعَهْ .
حِبْرُنا ، من دواتِهِ .
والكتاباتُ زوبعهْ . . . .

تبريز

ياقومُ إني مريضٌ عن زيارتكمْ .
أستحلفُ الحبَّ فيما بيننـــا ، زوروا .

أحمد درويش

وتبقى حبيبي
ويبقى نعيب الصدى :
« حبيبةَ قلبي
أنا للردى .
فمدّي اليـــدَ ،
وظلّي اذكريني .
عِديني . . عديني . . .
وداعاً . . . ودا . . . . . .

شباط ـ آذار ١٩٨٠

القصيدة المضادة

مصطفى خضر

مِنْ أين تبتدىء القصيدهْ ؟

من أين يبتدىء الرمادُ ، غداةَ تنتشر السلالةُ في الرمادِ ،
وكيف لاتقِفُ القصيدةُ ، بعدما احترقتْ ،
على طلل العواصمِ ،
وهْي تدخلُ في الرمادِ ، وليس فيها غيرُ رائحة الطرائدِ ،
والعظامُ تهبُّ في غُرَف المحارمِ ،
والسماءُ مليئةٌ بالبَشَرِ تطويها الطرائدُ . . .
ثم تجتمع القصيدةُ كي تودّعني !
وفي الحلباتِ ترتفع الشرائعُ !
ثم تسقط في احتفالات الهواءِ ،
وقد تحوّل ميكرفوناً للمكاتبِ !
دورةٌ قمريةٌ مرّت على صيد الغزالات الشريدة ؛
هذه الشرفاتُ تطويها ،

وتركضُ خلف ليل البيدِ والحَيوانِ ،
تطويها الطرائدُ
بعدما احترقت على طلل القصائدِ !
آهِ ! دعني ! أعترفْ :
هذي عظامي في النباتات التي اختلجتْ ،
وفي بترول ليل الساعة العمياءِ تخرجُ ، أو تحشرجُ ،
ثم تفتتح الخليجَ مليئةً بسنابل الماء التي انتثرتْ
على ليل الخليجِ !
. . . وكنتُ أُقْبَرُ في مراسيم السياحة :
أيّ مؤتمرٍ ستعقده حضورات البياض الدائريّ ،
ومَنْ سيشطبُ ، وسطَ كارثةٍ من الأمعاءِ والأكوابِ ،
ثرثرة القصيده !

— — —

من أين تبتدىء القصيدهْ
من ملصقات الشارع الدمويّ ، من لَغْو الطفولهْ
من زمرةٍ دمويةٍ موقوتةٍ ،
من لحظةٍ مكسورهْ ، أو حَمْأةْ ،
من فوّهاتٍ تناسلَ الطين الذي يمتدُّ
في سُرَرِ الرمادِ ،
بكلِّ مخلوقاته يمتدُّ في علب القمامةِ ،
أو دمِ العصفورِ ، أو قبلٍ من البلّورِ ،

أو خشخشة البنفسج في جناح النورِ . . .
تبتدىء القصيدةُ !
آهِ ! دعني ! أعترفْ :
إني على طللٍ وقفتُ !
ولم أرَ آدمياً مقبلا صوبي ،
ولا أثراً لنارٍ أو رمادٍ !
غادر الفقراء في طللٍ ،
وكان الذئب يرعى بالخرافِ !
وكنتُ أنحرُ للعذارى ماتبقّى من حراذين القصائدِ !
والشهود يبايعونَ سلالةً مدّتْ جواربها
إلى ثديين من تبنٍ ؛
ففي زمن العشيّات العجاف تحينُ دورتُها ،
فتركضُ ، ثم تركضُ نحو أخلاط الموائد ،
ثم تسْرج للمطايا /
كانت النوق ، الحذورُ ، تضيعُ في زمن السبايا /
وتحلُّ في الروح التي ترتادُ أروقة النخيلِ /
وكان دود الأرضِ يزحفُ في الخلايا . . .
. . . ووقفتُ محترقاً هناكَ !
أبايعُ الطلل الذي ما أنفك يكبرُ ، ثم يكبرُ في الرمادِ ،
وفي البرايا !
. . . ورأيتُ غاشيةً وأغشيةً وفتْحاً آدمياً
بين أزمنةٍ وأوراقٍ يكللها حدادي ! /
ويقصُّ أجنحة الطريدةِ !

كيف أدلّي باعترافاتي !
وأجمعُ بين ماء المهْرِ والعصفورِ
بين العرسِ والسردابِ في زمن الإبادات الجديده !
هل غادر الشعراءُ مثلَكَ أمسِ أطلالا ،
وهل هَجَرَ البداةُ الحيَّ أطلالا ، كما هُجّرتَ في طللِ ،
وهل هذي عظامي أم عظامكَ ،
كنت أجمعُها ، فيدركُ أرضَها غيثٌ ،
فتجمعني ، وتخرجُ في القصيده !

— — —

هل كانت القصيده
فراشةً طائرةً ، سمكةً حائرةً ،
مليكةً قاسيةً
تذوب في مؤتمرات الماء !
هل كانت القصيده
غزالةً شريدةً مسحوره
تضيعُ في الصحراء
أضعتها ، ضيعتِ الجناحَ والفؤادْ
في زحمة الأشياء
أأصبحتْ جاهزةً للقتلِ في زجاجةٍ ،
وأيّ روحٍ هذه !
وأيّ أسطوانةٍ مكروره !
وأيّ روحٍ سقطتْ ،

وأي حلم عادْ !
وذلك القمح الذي يأكلُه الجرادْ
تكسّرت أعوادهُ ، واستسلمتْ
خيولُه الجرداء في السَواد . . .
تسألُ ، عمّا يحدثُ ، الطريدهْ
والمطر الذي يحلُّ فوقَ المدن الموعودهْ
يذوبُ في جنودها القتلى
على أرصفة الأعداء !
أهذه قصيـدهْ
أم نارُ ليلِ العالم الموعودهْ
ترْهصُ بالغابةِ ، بالكواكب البعيدهْ !
في أسرة القمحِ ، وفي أسمالها الصفراءْ . .

. . . ورأيتُ مخلوقاتِ تلك النارِ : أجزاءً مهشمةً
خرائدَ في الثياب الداخليّةِ كان يحشوها بألقابٍ ،
وأحصنةً مطهّمةً من الذهب المصفّى .
(من يحرّضُ في سراويل الذكورةِ
بعض أفواجٍ من الخيطانِ ينسجُها شتاء البحرِ . . .)
والنوق الشريدةُ والقوافي تملأ الصالاتِ
والأيدي تسيلُ ، وتَحْلبُ الحجراتِ
خلفَ جداول الأعمالِ ، بعد قصائد احتشدتْ مجنحةً ،
بأظفارٍ وأسنانٍ . . . وذاكرةٍ سريعـهْ

. . . ورأيتُ في كلّ الصفائحِ والوجوهِ سلالةً أخرى معلّبةً ،
تعودُ إليَّ في ريح الشمالِ ، وتعود في ريح الجنوبْ
محقونةً بخلاصة النسيان تُنْذرُ بالفجيعه
ويحلُّ يَختلطُ الشروقُ مع الغروبْ
وأنا أرى شعباً من القمحِ المليء يقيضُ ، تخطفهُ الدروبْ !

— — —

من هذه الطالعة المرثيهْ
تخرجُ من ردائها مذعوره :

مرثيةٌ ، مرثيهْ

وفي بقايا حوضها تدورْ
أحصنةٌ مقهورهْ
تبايع الملائك الثريهْ

— — —

من هذه الطالعةُ الآنَ بلا رداءْ
في نَهَرِ الشعبِ الذي يغورْ
تُطالع الجذورْ

وتحمل العزاءَ
للطفولة الباقية المسبيهْ

— — —

من هذه الطالعة الآن بلا استئذان
تدخل في المكان
تجمعُ بين الحلم القصيِّ والسلالة القصيه
تنفخُ في رمادِ ليل الشَعْبِ
مليئة بالعُشْبِ
فتبدأ القصيدة العصيــه !

اواخر ١٩٧٩

قراءات غير محانية في النقد المعاصر

النظرية الماركسية في الفن

عبد النبي اصطيف

يستطيع المتتبع لما ينشر من دراسات وكتب في الغرب خلال العقدين الاخيرين ، ان يلاحظ بيسر الاهتمام المتزايد الذي يلقاه **الفكر** الماركسي بين صفوف المثقفين والكتاب والقراء على حد سواء . وربما كان من ابرز مؤشرات هذا الاهتمام ازدياد تدفق الادب الماركسي ــ وخاصة في ميدان النقد الادبي ــ تدفقا لم يسبق للغرب ان عرفه من قبل .

واذا مارغب المرء ان يقتصر على المملكة المتحدة ــ بريطانيا ، فانه يمكن ان يشير بسهولة الى سيل من الكتب التي تعنى بالاتجاه الاجتماعي في النقد وخاصة النقد الماركسي ، فيذكر منها على سبيل المثال : « **الماركسية والادب** » لريموند ويليامز (١) ، و « **الايديولوجيا والنقد** » و « **الماركسية والنقد الادبي** » لتيري ايفيلتون(٢) ؛ و « **علم اجتماع الادب . مداخل نظرية** » جمع وتحرير جين روث وجانيت وولف(٣) ؛ و « **علم اجتماع الادب : دراسات تطبيقية** » جمع ديانا لورنسون(٤) ؛ و « **علم اجتماع الادب** » لديانا لورنسون والن سونيفورد(٥)، و « **الرواية والثورة** » لالن سونيفورد(٦)، و « **الشكلية والماركسية** » لتوني بنيت(٧)، و **كارل ماركس وادب العالم** » ل س ، برافر(٨) .

وهذا الى جانب الكتب العديدة المترجمة عن الفرنسية والالمانية والروسية والاسبانية والتي تشمل دراسات لجورج لوكاتش ولوسيان غولدمان ، وماشيري ، وادرنو ، وباليبار ، ووالتر بنيامين وغيرهم ؛ واضافة الى المؤتمرات وحلقات البحوث العديدة التي خصصت لمناقشة

مايمكن ان يقدمه الفكر الماركسي من دفع للمنهج الاجتماعي في النقد .

وبالطبع فان رصدا دقيقا لمحاور هذه النشاطات المختلفة يقتضي بحثا واسعا ، ودراسة مستفيضة يأمل صاحب هذه السطور ان يقوم بهما على مراحل في وقت لاحق . وعلى أي حال فان اشارة مقتضبة لكتاب صدر مؤخرا عن دار النشر هارفستر في بريطانيا من تأليف ديف لانغ بعنوان : **« النظرية الماركسية للفن : مسح تمهيدي(٩) »**
The Marxist Theory of Art : An Introductory Survey
ربما كانت تصلح كبداية .

* * *

والحقيقة ان كتاب ديف لانغ قد صدر ضمن سلسلة تحمل عنوان : **« النظرية الماركسية والراسمالية المعاصرة »** والتي يحررها جون ميفم والتي ظهر منها حتى الآن عدة كتب أهمها :

١ ــ **تقسيم العمل : عملية العمل وكفاح العمال في الراسمالية الحديثة** : لاندريه غورتز .

٢ ــ **اصوات تشيلية : عمالون يصفون تجاربهم في فترة الوحدةالشعبية:** لكولن هنري وبرنارد سورج .

٣ ــ **اتحادات العمال في ظل الراسمالية** : لتوم كليرك ولوري كليمنتس.

٤ ــ **تحول الاقتصاد الاشتراكي** : لتشارلز بيتلهيم .

٥ ــ **تحرير المرأة في الصين** : لكلودي برويلي .

٦ ــ **الراسمالية في ازمة ، والحياة اليومية** : لميشال بوسكي .

٧ ــ **الماركسية والمادية : دراسة في النظرية الماركسية في المعرفة** لديفيد هيليل ــ روبن .

وقد ولد مؤلف الكتاب ديف لانغ في كنت عام ١٩٤٧ ، اي انه من الجيل الجديد من المثقفين اليساريين في بريطانيا ، ودرس في جامعة سسيكس، ليعمل بعدها كاتبا وصحفيا . وله عدة كتب في الموسيقا والفنون ، كان آخرها الكتاب الذي هو موضوع هذه المقالة القصيرة والذي استغرق العمل فيه ثلاث سنوات .

* * *

يشغل الفن مكانة خلافيا جدا في الفكر الماركسي ، ورغم انه ليس هنالك من يدعي للملاحظات المتفرقة ، التي نجدها في كتابات ماركس وانجلز عن طبيعة الفن ووظيفته وصلته — كجزء من البنية الفوقية — بالقاعدة، صفة التماسك أو الاتساق ، بله كونها نظرية متكاملة ، الا ان المرء لايمكن له من جهة اخرى الا ان يقر بأن هذه الملاحظات المتفرقة قد ظفرت باهتمام كبير بين صفوف الادباء والنقاد والفنانين والباحثين في هذا القرن . وقد استطاعت النقاشات المستمرة والمجهودات المتتابعة أن تطور نظرية ماركسية متكاملة في فهم الفن وتحديد طبيعته ووظيفته وصلته كنشاط انساني بأنماط النشاط الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الاخرى للانسان .

والكتاب الذي بين ايدينا هو مسح تمهيدي لهذا التطور الذي مرت به القضية الفنية في الفكر الماركسي . وهو تتبع ذكي للاراء التي تبناها أبرز النقاد والمفكرين الماركسيين ضمن منظور يؤكد على علاقة هذه الآراء وصلتها بالمناخ الثقافي في الوقت الحاضر .

فالمؤلف على سبيل المثال يتتبع ظهور ما اصطلح على تسميته بـ «الواقعية الاشتراكية » كمفهوم في النقد الادبي في الاتحاد السوفييتي في الربع الثاني من هذا القرن ، ويوضح كيف تحققت له السيادة بعد أن هزم الاتجاه الشكلي والشكليون الروس في بداية الثلاثينات ، ثم يبين كيف انه غدا موضعا للنقاش والنقد في الاربعينات والخمسينات ومن قبل نقاد ماركسيين كبريخت ووالتربنيامين وإرنست فيشر وغيرهم من الذين تحدو آراء لوكاتش وغولدكي ، أو كآخرين تبنوا آراء لوكاتش المثيرة وطوروها ودفعوها في طريق جديدة كما نجد عند لوسيان غولدمان .

يقع كتاب ديف لانغ في مدخل وسبعة فصول مطولة : تتتبع تاريخيا تطور النظرية الماركسية في الفن منذ ماركس وانجلز وحتى الوقت الحاضر ، تتبعا يغلب عليه طابع الحياد في التقديم من جهة ، ومحاولة نقد جوانب من هذه النظرية من خلال عرض وجهات النظر المختلفة التي تناولت هذه الجوانب من جهة اخرى . اي انه تاريخ داخلي للنظرية الماركسية يرافقه نقد ذاتي داخلي ايضا من قبل الماركسيين انفسهم .

وبالطبع فان تتبعا كهذا سوف يضطر المؤلف الى التركيز على الشخصيات الاكثر اهمية والاشد تأثيرا في هذا التطور ، وعلى المناقشات التي ساهمت في بلورة القضايا الاساسية في النظرية الماركسية . وهذا ماكان .

يبدأ المؤلف في مدخله بالاشارة الى **الغياب الاساسي لنظرية للفن في كتابات ماركس وانجلز** ، والى نظرتهما الى الفن كجزء من البنية الفوقية **Super structure** يتمتع بقسط محدود من الاستقلالية والحرية ولكنه محكوم في النهاية بالقاعدة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع الذي ينشأ فيه . وبعدها يناقش الملاحظات والاقوال التي وضعت على شكل مختارات ثم جمعها من مؤلفات كل من ماركس وانجلز والتي شكلت نواة النظرية الماركسية ، ويتعرض الى بليخانوف وصلته بفكر ماركس وانجلز في الفصل الاول الذي يعنونه بـ « أصول لعلم جمال » .

اما في الفصل الثاني فان المؤلف يناقش قضية الواقعية الاشتراكية وصلتها بالقيادة الاجتماعية ، فيدرس مفهومي الثقافة والفن في كتابات لينين . ومفهومي الثقافة البروليتارية والشكلية في كتابات تروتسكي لم ينتقل الى نشاط اليساريين في العشرينات والثلاثينات في الاتحاد السوفييتي والى انبثاق مصطلح الواقعية الاشتراكية وتطوره في تلك الفتـــرة .

ويستعرض المؤلف في الفصل الثالث « النقاش الالماني » فيدرس واقعية لوكاتش ، ونقاشه مع بريخت لينهيه بالتوقف عند آراء والتر بنيامين وادرنو في الواقعية النقدية .

ويغادر المؤلف أوربا في الفصل الرابع الى الصين فيتناول الواقعية الاشتراكية فيها ، ويشير الى لوهسون وادباء شنغهاي الفقراء ، والى ماو والقواعد الثورية والنضال الثقافي داخل الاشتراكية .

أما الفصل الخامس فيخصصه لدراسة تطورات مابعد الحرب العالمية الثانية . ويدرس فيه قضية الالتزام والكتابة ، وبنيوية غولدمان ، واسهامات التوسر وغرامشي ، واهمية الايديولوجيا في كتاباتهما . ثم

ينتقل الى دراسة بارت والاسطورة والدال **Signifier** وجماعة **Tel Quel** والمتعذر قراءته او غير المقروء **Unreadable** .

وبعد هـذا الاستعراض التاريخي يتناول المؤلف في الفصل السادس قضايا تتصل بجماهيرية الثقافة فيدرس العلاقة بين الماركسية والثقافة الشعبية ، وصناعة الثقافة ، والتلفزيون ، والفيلم ، والموسيقى الشعبيـــة .

اما الفصل السابع والاخير فيعنى فيه المؤلف بدراسة التطورات الامريكية والبريطانية ، فيدرس العلاقة بين الرومانتية والماركسية ، ويركز على كريستوفر كودويل وفترة الثلاثينات والمد اليساري فيها ، لينتقل بعدها الى امريكا ويشير الى بعض الموضوعات الامريكية ويختم كتابه بالحديث عن الاتجاهات الجديدة فيما يمكن دعوته بالماركسية البريطانية.

* * *

وبعد هذا الاستعراض السريع جدا لمحتويات الكتاب يمكن للمرء ان يشير الى الملاحظتين التاليتين :

١ ــ ان هذا الكتاب يكاد يكون الوحيد في بابه باللغة الانكليزية في مسحه للنظرية الماركسيــة في الفن وتتبعهــا من اصولهــا الاولى وحتى اواخر التطورات التي مرّت بها من خلال الصلات الوثيقة التي توطدت بينها وبين البنيوية على يد غولدمان من جهة ، والسيميائيات **Semiotics** على يد السيميائيين الروس والفرنسيين في السنوات الاخيرة(١٠) . والحقيقة ان هذا الامر يكتسب اهمية خاصة اذا ما علمنا انه حتى المختارات التي حاولت جمع النصوص النقدية الماركسية اغفلت هذه الصلات الحميمة التي نشأت في السنوات الاخيرة ، والتي يمكن لها ان تفتح افاقا جديــدة اذا ما احسن استخدامها والاستفادة منها .

٢ ــ لايمكن لقارىء الكتاب الا ان يشير الى السهولة والوضوح اللذيــن يطبعان اسلوب المؤلف في عرضه لجملة التطورات التي مرت بها النظرية الماركسيــة ؛ والى هذا الالحاح على التطور الداخلي والنمو الذي حققته

ملاحظات انجلز وماركس لتغدو على يد الماركسيين الجدد في أوربا نظرية متماسكة في تعاملها مع الفن ، وفي تفسيرها لطبيعته ووظيفته في المجتمع المعاصر . وكذلك لايمكن له ان يغفل النقد الذاتي الداخلي الذي تم ضمن نطاق الماركسية نفسها ومن قبل دعاتها انفسهم . وهذا بالطبع يشكل محاولة جادة مخلصة لفهم الماركسية من خلال منطقها وليس من خلال منطق الاخرين من الذين يناهضونها .

واخيرا يشير المؤلف في مقدمة كتابه الى انه اراد من كتابه أن يكون « خارطة لحقل علم الجمال الماركسي » وانه على الرغم من كونه لا يحاول ان يضيف جديدا الى هذا الحقل فانه ربما كان رائدا في محاولة الجمع بين افكار ومواد لم يسبق لها ان ضمت في مجلد واحد (*) .

والواقع ان اهم ما تتميز به هذه الخارطة وضوح حدودها ومعالمها وتضاريسها الكبرى . انها تعطي احساسا بامكانية الاكتشاف والتنقل باطمئنان وفضول وحب استطلاع كبير . ورغم ان الرحيل في عوالم قضايا الفن والادب يقتضي في كثير من الاحيان شيئا من المغامرة ، وأن التنقل في حقل غني ومتنوع وشائك كحقل النقد الماركسي يتطلب شجاعة غير يسيرة ، فان أصطحاب دليل كـ : « **النظرية الماركسية للفن : مسح تمهيدي** » يمكن ان يكون بعض عون في عالم يقول عنه ابو حيان التوحيدي « **المنتهى منه غير مطموع فيه ، ولا موصول اليه** »(11) .

* * *

(*) الحق المؤلف فصول الكتاب ببيبليوغرافيا جيدة ، ولكن المؤسف ان بعض اسماء الكتب غير صحيحة كما في كتاب تيري ايغلتون الذي ينبغي أن يكون « النقد والايديولوجيا » وليس « Literature and Ideology » اي « الادب والايديولوجيا » ، كما ورد في الصفحة ١٥٠ من الكتاب ، وانظر الهامش رقم (٢) .

هوامش :

(١) انظر : R. Williams,
Marxism and Literature, Oxford University Press, 1977.

(٢) انظر : T. Eagleton,
Criticism and Ideology, London, NLB 1976.
Marxism and Literary Criticism, London, Methuen 1976.

(٣) انظر : J. Ruth & J. Wolff (editors),
The Sociology of Literature : Theoretical Approaches, Socilogical Review Monograph 25, University of Keel, 1977

(٤) انظر : D. Laurenson (editor),
The Sociology of Literature : Applied Studies, S. R. M. 26, University of Keel, 1978.

(٥) انظر : D. Laurenson & A. Swingwood,
The Sociology of Literature, Palidan, London, 1972.

(٦) انظر : A. Swingwood,
The Novel and Revolution, Macmillan, London, 1975.

(٧) انظر : T. Bennett,
Formalism and Marxism, Methuen, London, 1979.

(٨) انظر : S. S. Prawer,
Karl Marx and World Literature, Oxford University Press, 1976.

(٩) انظر : The Harvester Press, Sussex, 1978.

(١٠) للمزيد من الاطلاع على البنيوية والسيمائيات انظر :
عبد النبي صطيف « لهجات جديدة والبنيوية والسيمائيات : سلسلة جديدة وبداية واعدة » في « الموقف الادبي » ، العدد ١٠٠، آب ، ١٩٧٩ ، ص ١٣٩ — ١٤٢ .

(١١) ابو حيان التوحيدي : « الامتاع والمؤانسة » : بيروت ، دت. ت، الجزء الثاني ، ص ١٣١ .